ROBERTO CALASSO

El rosa Tiepolo

Giambattista Tiepolo atravesó su época, el siglo XVIII, como un aplicado artista por encargo, famoso sobre todo por sus grandes frescos, como los de la Residenz de Würzburg y los del Palacio Real de Madrid. Pero, junto a los palacios, las villas y las iglesias maravillosamente decorados, existe otra cara, más secreta e inquietante, de la obra de Tiepolo: treinta y tres grabados divididos en dos series, los *Scherzi* y los *Caprichos*. Cada una de esas láminas es un capítulo de una novela negra, deslumbrante y plena de significado, poblada de personajes sorprendentes y desconcertantes: efebos, sátiras, magos orientales, búhos, serpientes e incluso Polichinela y Muerte. Junto a Venus, Tiempo, Moisés, los ángeles, Armida, Cleopatra y Beatriz de Burgundia, Calasso los observa y los relata como a una *troupe*, como a una «tribu profética de pupilas ardientes», para decirlo con palabras de Baudelaire.

Bajo la mirada de Calasso, la obra de Tiepolo aparece como la última manifestación de una forma de felicidad estética, de una fluidez pictórica que, después, iba a perderse para siempre. A través de esa clave, no sólo el arte sino toda la cultura europea es recapitulada por el genial escritor italiano, que nos muestra cómo la historia no es una sucesión lineal sino una compleja red de momentos y lugares.

Así, en la Venecia del siglo XVIII pueden irrumpir los dioses de la antigua Grecia y el espíritu de la India. Tras *La ruina de Kasch*, *Las bodas de Cadmo y Armonía*, *Ka* y *K*., *El rosa Tiepolo* aparece como la quinta pieza de una de las mayores empresas literarias de nuestro tiempo, un inesperado y estimulante edificio intelectual hecho con materiales diversos, grandiosos y a veces olvidados, con los que Calasso monta un sistema poderoso y destinado a perdurar. Una obra en la que la erudición está al servicio de una mirada

aguda, dispuesta a correr los mayores riesgos con tal de conquistar nuevos territorios para la sensibilidad y el pensamiento.

Roberto Calasso

El rosa Tiépolo

ePub r1.0
Titivillus 18.05.2021

Título original: *Il rosa Tiepolo*
Roberto Calasso, 2006
Traducción: Edgardo Dobry

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

a Enzo Turolla

Estas pequeñas percepciones son por tanto más eficaces en sus resultados de cuanto pueda pensarse. Son ellas las que conforman ese no sé qué, esas inclinaciones, esas imágenes de la cualidad de los sentidos, claras en su conjunto, aunque confusas en sus partes; esas impresiones que los cuerpos circundantes dejan sobre nosotros, y que encierran el infinito; ese vínculo que todo ser tiene con el resto del universo. Se puede incluso decir que como consecuencia de estas pequeñas percepciones el presente está grávido del porvenir y cargado del pasado; que todo conspira (σύμπνοια πάντα, como decía Hipócrates), y que en la mínima sustancia unos ojos penetrantes como los de Dios podrían leer toda la concatenación de las cosas del universo.

G. W. LEIBNIZ,
Nouveaux Essais sur l'entendement humain

I. «Un placer acompañado de la luz»

Con Tiepolo sucedió lo mismo que con determinados objetos arcaicos, imponentes y misteriosos, como los bronces Shang: aquello que no se conseguía descifrar era considerado *decorativo*; aquello que estaba demasiado cargado de significado se entendía como *ornamental*. Los veintitrés *Scherzi*, que son una suerte de *Arte de la fuga* en la obra de Tiepolo, variaciones construidas sobre un repertorio fijo de personajes, instrumentos, talismanes y gestos, fueron observados, con actitud complaciente, como divertimentos extravagantes y sólo un tanto inquietantes. Muchos se afanaron en repetir aquello que, a fuerza de ser obvio, puede incluso llegar a ser verdad: con Tiepolo se cerraba para siempre una época. Pero no se ocupaban de registrar la inédita concentración de veneno y de dulzura que se verificaba en ese *motus in fine velocior*.

Tiepolo: el último soplo de felicidad en Europa. Como toda verdadera felicidad, llena de aristas oscuras, no destinadas a disolverse sino, al contrario, a prevalecer sobre el resto. Reconocible por el aire que sopla sin obstáculos y sin esfuerzos, como ya nunca volvería suceder. En comparación con Tiepolo, la felicidad de Fragonard se construye sobre exclusiones tácitas. Tiepolo, al contrario, no excluye nada; ni siquiera a Muerte, que es acogida entre sus personajes sin hacerse notar demasiado. La felicidad que Tiepolo emana no necesariamente habitaba en él. Es posible que le dijera en numerosas ocasiones que volviera más tarde, porque en ese momento tenía que terminar un trabajo y llevaba retraso.

La cualidad de la que en mayor grado podría presumir la cultura italiana, como si fuera su característica definitoria, ya que a lo largo de los siglos ha demostrado ser intraducibie a otras lenguas (mientras, al mismo tiempo, el significado de la palabra se volvía oscuro y remoto para la mayor parte de los propios italianos), es la que lleva por nombre *sprezzatura* [desdén]. Baldassarre Castiglione la definió en perfecto contraste con aquello que recomendaba «huir cuanto se pueda, como de un escollo grande y peligroso» — es decir, «la afectación». Según Castiglione, el remedio de la «desgracia de la afectación» consistía en «usar en cada ocasión cierto desdén, que disimule el arte y muestre aquello que se hace y se dice hacer sin fatiga y casi sin pararse a pensar en ello». A lo que seguía una glosa: «De esto creo yo que deriva, ante todo, la gracia». Y una decisiva consecuencia: «Se puede decir que es verdadero arte el que no parece arte; en ninguna otra cosa se ha de poner tanta atención como en esconderlo».

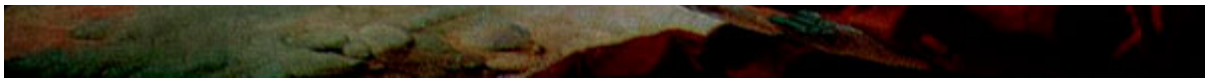
Quien busque un ejemplo de desdén no encontrará ninguno tan convincente como Tiepolo. Toda su vida se esforzó en esconder, detrás de la impactante rapidez de la ejecución, la sutil aberración de lo que pintaba, hasta el punto de hacer pasar por fáciles y azarosas sus obras más osadas y enigmáticas: los *Scherzi*. Tiepolo nunca fue tomado del todo en serio, y se diría que él mismo así lo deseaba. Nunca puso los símbolos y los significados *en pose*, con el resultado de que por lo general esos símbolos y esos significados fueron ignorados. Sucede así incluso en los *Scherzi*, aunque al menos once de los veintitrés folios están atravesados por una tensión casi intolerable, ligada al acto de mirar algo desconocido. Los otros están inmersos en una serena molicie, como en las dos imágenes de grupo familiar en reposo, en una ocasión formada por sátiros y en otra por humanos. No hay, en los *Scherzi*, ningún sentido obligado (como sucederá, en cambio, en los *Desastres de la guerra* de Goya), sino una escansión fisiológica, una alternancia de

climas psíquicos, en la que ningún elemento prevalece sobre los demás. Tiepolo no renunciaba nunca al aire de quien «trabaja sin esfuerzo y casi sin pensarlo», ni siquiera cuando los significados se agolpaban en sus imágenes con una furia insolente. Así consiguió hacernos creer que en él no había pensamiento. Era una manera de defender ese pensamiento de los intrusos.

«Feliz pintor fue el Tiepolo por naturaleza», escribe su contemporáneo Anton Maria Zanetti di Alessandro, y esa felicidad no le fue perdonada. Zanetti añade: «Pero no por eso dejó de cultivar con asiduo cuidado su fecundo espíritu». Esto gustó aún menos: que Tiepolo guardase en sí más doctrina de la que profesaba. Ya en 1868, Charles Blanc trazaba un juicio sobre Tiepolo que sería retomado y retocado por muchos otros, durante décadas: «Ese fuego no es más que un fuego de artificio; esa abundancia le debe más al temperamento que al *esprit*». Se trataba, por tanto, de negar a Tiepolo el acceso al área reservada del *esprit*. ¿Por qué pecado original, sino precisamente por esa «felicidad» que parecía sustraer a su obra el mínimo decoro recomendable? Tiepolo tuvo siempre en su contra a los «críticos severos». Ya durante su vida, como testimonia el propio Zanetti, cuando apuntaba al hecho de que nadie como Tiepolo había sabido desvelar «las amodorradas, felices y graciosas ideas de Paolo Caliari». Molestaba profundamente el hecho de que Tiepolo fuera una especie de Veronese redivivo. Por eso, se decía, «las formas de las cabezas no son de menor gracia y belleza; pero no permiten que los críticos severos afirmen que poseen esa alma y esa vida como tienen las del antiguo Maestro».

Después de algunas tentativas en diversas direcciones (hacia Piazzeta, hacia Bencovich), en los frescos del Palacio Patriarcal de Udine el joven Tiepolo descubre su juego: sumergir el mundo en una claridad difusa que nunca llegue a ser enjalbegada. «Irrumpe como una fanfarria», escribe Fiocco. El ángel sumamente frívolo que

anuncia a Sara el próximo nacimiento de Isaac es también la avanzadilla de toda una tribu: la tribu tiepolesca, que se desplegará desde entonces, en las décadas siguientes, en los techos de iglesias y palacios, además de los lienzos y planchas de bronce. A Tiepolo, según parece, no le interesaba en modo alguno abarcar la totalidad de la apariencia. Desde un principio quiso recortar, con invisibles tijeras, un haz de posibilidades afines y secretamente correspondientes: entre helechos y rostros de efebos, entre troncos torcidos y alabardas, entre vestidos y torsos de ninfas y cortesanos, entre lebreles y ominosos orientales. Aquel que contrataba a Tiepolo se comprometía a acoger, junto con él, a toda su tribu, que se movía de barrio en barrio, de ciudad en ciudad, trasladándose hasta Würzburg y hasta Madrid. Era «la tribu profética de las pupilas ardientes» que un día evocaría Baudelaire, la caravana imparable, variopinta y peculiar, que arrastraba consigo, confundidos entre sus atavíos, los residuos de la Historia. Podían servir, siempre que fuera necesario, como accesorios escénicos. Sin declararlo y sin subrayarlo (porque nunca declaró ni subrayó nada), Tiepolo mostraba lo que pronto se convertiría en un elemento esencial de toda experiencia: la transformación de la historia —y de todo el pasado— en fantasmagoría, material igualmente válido para construir los bastidores de un espectáculo de feria o para volverse imagen obsesiva, puro poder de la mente.



Giorgio Manganelli ha explicado con elocuente sutileza por qué hacía falta un ángel —y en particular ese ángel de Udine— para anunciar el despliegue de la pintura de Tiepolo: «El Tiepolo no es sólo un pintor de ángeles, pero se tiene la impresión de que poseía una fantasía supersticiosa, dispuesta a desencadenarse al primer resplandor que le rozase la vista. Podía ser Júpiter o un mensajero de la fecundidad a la cavilosa Sara: era siempre una luz envuelta, una nube con sandalias preciosas, un relámpago milagrosamente firme y elegante». Esta descripción antecede a una sentencia definitiva: «Es un idólatra de la luz vestida de ser humano». Estas pocas palabras ofrecen los elementos indispensables para acercarse a Tiepolo: la luz, el teatro (la máscara, el disfraz). Y sobre todo la idolatría, la natural reverencia a la imagen.

Baudelaire debutó con un *Salón* y algunos años después, al escribir otro, hablaba de «ese género de artículo tan tedioso que se llama el *Salón*». Atravesar las vastas extensiones grises que se abrían todas las primaveras en las salas del Louvre o, más tarde, en las del Palais des Beaux-Arts, debía ser razonablemente deprimente. «Ninguna explosión; nada de genios ignorados». Ante todo, una secuencia de personajes en posturas insulsas o necias, provistos con frecuencia de vestidos de época. *Todos los nombres de la historia* eran llamados a filas, pero sin conceder nunca al pasado su saludable extrañeza, sino reduciéndolo todo a una modesta gama de expresiones de circunstancia. ¿Qué era lo que faltaba, qué aliento estaba ausente en esa pintura opresiva, como para que Baudelaire sintiese la necesidad de evitarla? Terminaba por no encontrar otra hospitalidad que las nubes de Boudin, «esas nubes de formas fantásticas y luminosas, esas tinieblas caóticas, esas vastedades verde y rosa, suspendidas y superpuestas las unas

sobre las otras, ese firmamento de raso negro o violeta, estregado, enrollado o arrancado, esos horizontes de luto, resplandecientes de metal fundido». Aquí Baudelaire, con procedimiento teúrgico, iba mucho más allá del delicioso Boudin, quien hacía sólo de soporte ocasional de la evocación (así es como obra la magia). Lo que Baudelaire evocaba era ese viento que lo envuelve todo y que no había vuelto a soplar en la pintura después de la Revolución Francesa. Ese viento tenía un nombre: Tiepolo. Todo el siglo XIX estaba marcado, como una manada, por esa falta. Cierto día, sin darse cuenta, había perdido para siempre el sentido soberano del desdén, de la facilidad, de la fluidez en los movimientos. Ese aliento vasto, a la altura de los cielos, que por última vez se había advertido en Tiepolo y su familia. Baudelaire nada sabía de él, porque no había tenido ocasión de ver sus obras (ningún país se había mostrado tan renuente a acogerlo como Francia, custodio encarnizado de su propia afectación y del reino propio). Pero con visionaria precisión evocaba esa *silhouette* en negativo, sobre la base de aquello que faltaba, del aire que no se respiraba en el recargado París del Segundo Imperio.

Poco sabemos de la vida de Tiepolo, y lo que sabemos se refiere únicamente a su actividad de pintor. Casi nada nos ha sido dicho de su vida personal, a pesar de que fue famoso desde su juventud. Su vida era transparente, como el vidrio. Nadie la notó. Todos miraban el paisaje que se extendía detrás. También por esto Tiepolo estaba dispuesto a adoptar el papel de epilogador de la pintura, igual que en un espectáculo hay un actor cuya función se limita a aparecer al final y realizar una insuperable reverencia al público. Así la pintura se despidió de nosotros, al menos en ese sentido peculiar, singular, irrecuperable que había adoptado en tierra europea durante cerca de cinco siglos, cuando se habían dado innumerables pintores sostenidos por una única pintura, que se movía toda junta como esos actores obesos, de inmaculada gracia y ligereza, como un

Sydney Greenstreet. Durante aquellos siglos, la pintura fue en primer lugar una tarea asignada por el mundo, a través de procedimientos diversos y en el fondo indiferentes. Sólo era necesario que desde el exterior llegara un encargo, como para un mensajero la orden de ponerse en camino. Tal vez Tiepolo nunca pintó sino por encargo, y allí donde se sospecha que no hubo tal (como en la serie de los *Scherzi* o las pequeñas telas finales de la huida a Egipto), la obra exhala un perfume irresistible de secreto y de algo prohibido.

Después, quedaron los artistas. Es verdad que siguieron existiendo los encargos, públicos y privados. Pero algo se había agotado, irrevocablemente. La pintura se convirtió progresivamente en una actividad monologante, un tranquilo delirio que se reanudaba y se cerraba cada día con las horas de luz tras las ventanas de un estudio. Quedaban los artistas, llenos de humores, caprichos, inspiraciones, fobias. Al final corrieron el riesgo de desaparecer también ellos.

Entre los maestros antiguos, ninguno se presta menos que Tiepolo a las reconstrucciones psicológicas y dramáticas. No hay trazas de «lucha con el demonio». Sus contemporáneos no han dejado ningún pretexto para acceder a su psique o a sus humores. Ni siquiera se puede decir que fuese evasivo por lo escaso de los testimonios. Por el contrario, siempre que se escribía sobre la pintura del momento se hacía referencia a Tiepolo. Pero ineludiblemente para señalar su fama y su virtuosismo. La persona no llamaba la atención bajo ningún aspecto. No se dejó constancia de anécdotas o incidentes significativos que hayan marcado su vida. Todo parecía suceder apaciblemente, en una secuencia de encargos, siempre con la preocupación de terminarlos a tiempo o al menos sin demasiado retraso.

Tampoco se extienden mucho los comentarios sobre su obra, excepto para hacer referencia a Veronese. Su fama era descrita en

términos funcionales: el cronista Gradenigo definía a Tiepolo como un especialista insuperable, «el más aclamado en la pintura histórica de techos para Salas, Habitaciones e Iglesias al fresco y al óleo». Aunque los poderosos de la Tierra se disputaban su obra, desde la «Corte de Moscú» hasta la de Madrid, los reconocimientos recibidos por Tiepolo fueron avaros, cuando no torpes. Había superado los sesenta años cuando la Academia de Parma, fundada poco antes, se propuso acogerlo como «aficionado». Y sólo gracias a la intervención de Antón Maria Zanetti, que señaló el error, la Academia decidió nombrarlo «Académico de mérito». Era como si, a su alrededor, se hiciera difícil admirarlo sin medidas de precaución. A su muerte le siguió un largo olvido.

Desde su techo celeste, Tiepolo debió de esbozar una sonrisa leve y complaciente cuando los dos estudiosos más aguerridos que han tratado de su obra en los últimos años —Svetlana Alpers y Richard Baxandall— se sintieron constreñidos a declarar al unísono que «la personalidad del hombre» les resultaba «completamente inaprensible». No los había esquivado solamente a ellos. Cuando los historiadores quieren decir la última palabra sobre Tiepolo apenas agregan alguna que otra consideración acerca de los últimos fulgores de la gloria veneciana y la vanidad de sus patrones. Con el añadido, en ocasiones, de un *non sequitur*: puesto que quienes le encargaban el trabajo eran vanos, vano debía ser también el propio Tiepolo. Presupuesto que aparece incluso en el más grande y más injusto de sus críticos, Roberto Longhi. Éste no le aplicó el extremo de iniquidad con que juzgó a Canova («el escultor nacido muerto, cuyo corazón está en el Frari, la mano en la Academia y el resto quién sabe dónde»), pero hizo de Tiepolo el Malo contrapuesto al Bueno por excelencia, que era inevitablemente Caravaggio. Hasta el punto de que sintió la necesidad de reunirlos y hacerlos conversar en el cielo, como si Tiepolo tuviese incluso que ser perseguido por alguien dispuesto a darle la lección, aunque con

todas las dudas fundadas que se podrían plantear sobre la vocación de Caravaggio en el papel de preceptor moralizante. Sin embargo, el diálogo ultraterreno compuesto por Longhi poco después del *Viático para cinco siglos de pintura veneciana*, donde había decretado la condena inapelable de Tiepolo, suena como una palinodia clandestina. Aunque Caravaggio lo ataca de principio a fin, acusándolo ante todo de no compartir su propio «frenesí de verdad»; aunque le da a entender que, en lugar de sus leonadas y rosadas Armidas, hubiera hecho mejor en pintar una «pelea entre bruñidos gondoleros sobre el agua que tiembla», sería a Tiepolo a quien le estaría reservada la «estocada mortal», mucho más eficaz que las sumarios bastonazos que hasta entonces había recibido. La ocasión se presenta cuando Caravaggio recuerda a Tiepolo, con tono indignado, cuán difundida está en Venecia la costumbre de la máscara. Pero Tiepolo replica diciendo que en Venecia hasta los mendigos usan máscara. Escasas palabras que bastan para desarticular y volver vanos los encendidos argumentos de su adversario como, también, de cualquier futuro autor de proclamas a favor de una realidad que se revela inevitablemente tan estrecha como para no poder aceptar ni siquiera la máscara. Entonces un mundo de mendigos con máscara se vuelve una provocación imperdonable —y no sorprende que siga resultando evasivo.

A la algarada de Roberto Longhi en contra de Tiepolo, no muy distinta de una pelea de portería, aunque desarrollada con impecable elocuencia, respondió con precisiones definitivas, veinticinco años más tarde, otro sumo virtuoso de la prosa italiana, Giorgio Manganelli. La referencia a Longhi es implícita: «Tocan a Tiepolo no pocos honestos brulotes por su facilidad para construir triunfos en honor de los potentados mundanos. No cabe duda de que su temperamento teatral lo lleva a amar los triunfos, puesto que son desmesurados, luminosos, absurdos, mentirosos. El poder le es indiferente, salvo como suprema, exorbitante ocasión de mentira. Un

noble cualquiera, no sólo mortal sino efímero, es vestido como Júpiter; se lo ambienta entre una multitud de figuras alegóricas; se lo rodea de luces que ningún ser humano podría tolerar; se suceden hacia arriba, hacia el techo, esas imágenes gloriosas y vanagloriosas; el conjunto no es más que un definitivo juego de virtuosismo, una empresa escénica sin amor, astuta, hábil, esencialmente gélida e injuriosa. Pero no irónica: es ajeno a Tiepolo el juego intelectual, la argucia dialéctica, la astucia seca y culta de la ironía; no es un ilustrado, aunque su pericia técnica lo lleva más allá, le confiere la fascinación de una sabiduría de la fantasía, una visión que no teme a los dioses y conversa con los ángeles. Hacer del cielo, del mundo, de lo eterno, de las imágenes sacras una escena, precisamente un Triunfo, una tierra habitada imparcialmente por la divinidad y las alegorías, un armonioso coro en el que la Paz se codea con Venus y ésta con Agar, y ésta incluso con Campaspe y Alejandro, y a estas formas legítimamente inexistentes agregar el príncipe arzobispo de Würzburg —un ser que cree existir, como les sucede a los mortales—, difícilmente se haya proyectado y realizado una mistificación de tal magnitud, un falso heroísmo, épico, dramático, incluso teológico; el Tiepolo no es sólo un mentiroso, es un falsario, el inventor de un mundo coherente e inhabitable, seductor e irracional». Una vez leídas estas líneas de Manganelli, quien llegue a Würzburg no podrá sino inclinarse frente a esa maravilla de fresco, sintiendo a la vez cierto movimiento de gratitud hacia el príncipe arzobispo Greiffenklau, el hombre que lo hizo existir y que creía existir él mismo.

El manifiesto de Longhi (porque de eso se trata, como si fuese el programa de un partido) es parte de su reivindicación de Caravaggio, que atraviesa toda su vida y culmina en la introducción de su exposición de 1951, a la que seguirá la monografía *Il Caravaggio*, de 1952, arreglo (provisionalmente) definitivo, cuarenta años más tarde, de su tesis de doctorado. Texto después retomado

y extendido, con numerosas variantes, en la edición de 1968. El argumento se apoya en un sofisma rudimentario, sólo disimulado por la deslumbrante *poikilía* de la prosa. Una cosa es, en efecto, decir que Caravaggio propugna una pintura vuelta «a la vida entera y sin clases, a los sentimientos simples e incluso al aspecto mundano de los objetos»: pretensión no se sabe si más estridente en la reivindicación de la pintura «sin clases» o en la no menos incoherente de los «sentimientos simples». Pero otra cosa es decir que Caravaggio establece una suerte de soberana e indefectible paridad entre los seres y las cosas: «Salido Baco del vano lleno del espejo, quedan aún la bandeja con frutas, la cinta olvidada; habiéndose ido el músico o abandonado la mesa el comensal, quedan sin embargo el instrumento de belleza indescifrada o "La Sobremesa" no consumada: la garrafa bebida hasta la mitad, la sandía o el melón cortados, la pera intacta o la manzana partida, las moscas que brincan sobre su propia sombra. Seguida así la realidad en la vida de estas cosas silentes y quietas bajo el crecimiento o la disminución de la luz y de la sombra; una forma de encanto casi autónomo que parece llevado por las cosas dejadas a sí mismas, pero que reflejan también la mirada de soslayo del hombre y, en primer lugar, de quien es el autor de ese encanto». *Las cosas abandonadas a sí mismas*: aquí es imposible no sentirse en la proximidad de Caravaggio, más que nunca. Pero ¿para qué añadir a esta pintura, como si fuera un hombre-sándwich, una inútilmente repetida «carga revolucionaria», con una variante trotskista de «revolución permanente»? ¿Por qué concluir invistiéndola con las connotaciones de lo «humano más que humanístico: en una palabra, popular»? Afirmaciones aún más inoportunas que las precedentes. Pocas décadas más tarde, esos rasgos suenan como restos de un mensaje de adhesión a los Partisanos de la Paz. Revelan que Longhi se abstenía prudentemente de hacer explícitos ciertos presupuestos ideológicos, que lo habrían obligado a blandir esa arma impropia, esa palabra fatal que es *realidad*. Era demasiado buen prosista como para dejarla pasar. Pero no

consiguió evitar que se le filtrase por algún poro, como su tributo a la época.

¿Cuál era el trasfondo, en Roberto Longhi, de la impugnación de Tiepolo? Longhi había practicado tenazmente una poética facciosa, desde sus comienzos. A sus veinticuatro años tuvo la osadía de escribir: «Despreciaba profundamente la pintura del Norte incluso antes de 1914». Después precisaba y acentuaba: «En una mente que quiera conservar el hábito de la coherencia más básica no pueden convivir Masaccio y Van Eyck, Tiziano y Holbein; Bouts y Pollaiolo, Altdorfer y Lotto. Hay que tomar partido lo antes posible por uno o por otro». Frase que, en su arrogancia, podría llevar a suponer cierto ofuscamiento psíquico, si no hubiera sido escrita por quien, tan sólo seis meses antes, había firmado la *Breve y verídica historia de la pintura italiana*, formidable en intensidad y agudeza.

Fue Cesare Garboli quien, justamente, sintió cierta turbación cuando se trató de incluir *Keine Malerei* —el ensayo de 1914, en el que arde la invectiva contra toda especie de pintura «boreal»— en una recopilación de escritos inéditos de Longhi. Finalmente decidió incluir este texto de «aguda y colérica fobia», en cuanto psicodrama en el que Longhi había procedido a poner en escena su «italianidad perversa y providencial», que lo cerró a toda intrusión de forasteros pero que al mismo tiempo le permitió distinguir toda posible brizna dorada sobre suelo itálico, hasta en sus rincones más ignorados, con una avidez excluyente y posesiva que jamás fue igualada. Operación de alta patología, a la que se deben algunos grandes descubrimientos y muchas enojosas incomprensiones, que por fortuna se fueron acallando tras la fase de los furores juveniles.

Tiepolo fue la última recidiva, una recaída en el antiguo vicio. Su pintura resultaba irritante para Longhi debido a que, aunque Tiepolo era más veneciano que nadie, estaba más allá de la coacción de la tradición local. Se presentaba como la extensa confinación del dogma central que Longhi había observado fielmente. Una vez que

se había concedido formularlo con memorable carácter drástico y grotesco, cuando había denunciado a «la crítica más inteligente» en cuanto sospechosa de ser entusiasta de Rembrandt y Velázquez, «cosa muy llamativa cuando no se ha querido *antes* arrodillarse frente a Caravaggio y a sus más importantes colaboradores, los verdaderos creadores de la gran cultura pictórica moderna; la única cuyo gusto […] podía trasponerse plenamente a la comprensión de la única pintura moderna digna de tal nombre —de Courbet a Degas». Es evidente la profusión de insensateces que, bajo otras plumas, descendería de estas palabras, sobre todo en la pretensión de que la pintura se desarrolle siguiendo una única línea legítima y descartando con desdén todo añadido espurio, que de vez en cuando hubiera podido estar representada por Füssli, Ingres o Friedrich. Por otra parte, ¿por qué adscribir a la fuerza al insondable y refractario Degas a la estirpe enérgica de Caravaggio, a quien le era atribuida la exclusividad en el saber tomar la Historia por el lado preciso? Longhi ignoraba que Degas, al escribir a su amigo Rouart, a Venecia, le dirigía este ruego: «Procúreme el placer de abandonar por un momento a sus dos amigas y de entrar en el Palacio Labia para ver, mitad para usted y mitad para mí, los frescos de Tiepolo». De hecho, Degas nunca llegó a verlos con sus propios ojos.

El juicio amargo sobre el Tiepolo en el por otra parte deslumbrante *Viático para cinco siglos de pintura veneciana* no era por tanto un desafortunado arranque de ira, sino una insoslayable declaración de guerra. En esa sucesión apotropaica que constituye la historia de la pintura (desde el principio Longhi había escrito que «los artistas […] se agarran de la mano para formar la cadena de la tradición histórica»), Tiepolo venía a representar el anillo que no cierra, el réprobo que, con su aberración, anunciaba el final lamentable de una historia sublime. Nada testimonia mejor la incomodidad de Longhi al realizar esta liquidación política (como en uno de los procesos que ya se precipitaban en los países satélites) como la grosería de las acusaciones. Tiepolo era comparado con DeMille, exactamente como si un florentino vanidoso, convencido de

ser todavía el centro del mundo, hubiese sentenciado que los frescos de Würzburg eran todos una *americanada*. Condena grosera que Longhi debía esforzarse en aplicar en cuanto —apenas libre de respirar— demostraba haber captado la esencia de Tiepolo con su habitual clarividencia: «El genio de Tiepolo es el apropiado para la "disposición" en orden disperso, oblicuo, asimétrico; para nuevas plantas o constelaciones de figuras que se acantonan en planos inclinados respecto de sus cielos, recortados después, por abajo, por las aparentes estructuras, rotas e ingeniosas, de su leal colaborador Mengozzi-Colonna». Bastarían estas pocas palabras para comprender que no existía ningún problema de congenialidad entre Longhi y Tiepolo. Eran otros los obstáculos: la ideología del *realismo a la italiana* y (no menos pesada en la psique de Longhi) la inquina hacia los estudiosos *en titre* de Tiepolo, con Morassi en primer término.

Pero tratándose de Tiepolo la palabra *realidad* no podía ser usada como divisa, en un sentido vagamente militar. Su «escepticismo altivo» difícilmente le habría permitido acogerse entre los revolucionarios militantes. Como mucho, hubiera podido convertirse en el Talleyrand de la pintura, y Longhi no se arredró frente al desafío de imaginar un posible comportamiento de Tiepolo en los años del torrente revolucionario: «Para un propagandista tan elocuente no significaba ningún esfuerzo salir del "Concilium en Arena" y entrar a cara descubierta en el "Jeu de paume"; contemporizar durante algún tiempo; más tarde, sobre todo después del 18 brumario, unirse al séquito de Napoleón y permanecer hasta el final. Habría intentado afianzarse, y lo habría conseguido, incluso durante la Restauración. Y se habrían cerrado las puertas de las villas sobre el Brenta». Acerca de ningún otro pintor se había permitido Longhi tan larga y vehemente digresión política. Un digresión que desembocaba en medio de lo Moderno —categoría rutilante y con frecuencia vacía de la cual un solo rasgo se puede afirmar con certeza: que, durante su dominio, el máximo elogio fue el de ser definido como *moderno*, una gran tautología cuando lo

Moderno se hallaba ya en pleno reinado. Con gran acumulación de *pathos* cuando se trataba de determinar los aspectos primordiales. Por eso Longhi, alcanzado el final de su discurso sobre Caravaggio, y debiendo lanzar un elogio sublime, escribe de manera lapidaria (pero con el carácter memorable de un manual escolástico): «El Caravaggio, en lugar del último pintor del Renacimiento, será sobre todo el primero de la edad moderna». (Por otra parte, y con mayor gracia, había negado que Caravaggio pudiese ser «una especie de "portero de noche" del Renacimiento»). Cuántas veces, desde entonces, resonaron palabras semejantes… Aplicables a Caravaggio pero también a otros (el primero entre los candidatos será Goya). Siempre con la idea de que lo Moderno deba ser por vocación algo truculento y «ferial». Pero ¿se podía estar tan seguro? Si se vuelve a la definición del «pintor de la vida moderna» de Baudelaire, la imagen que resulta es del todo distinta. Si Guys no tenía el músculo suficiente para sostener ese difícil papel (que debía haber correspondido a Manet, pero Baudelaire despectivamente no lo quiso), lanzando una mirada retrospectiva el único pintor que hubiera podido ocupar el lugar del primer antepasado de la «vida moderna» no era otro que Tiepolo. De allí la sospecha de que Longhi hubiese alcanzado el colmo de la exacerbación no sólo por incómodas razones políticas sino —más secretamente— porque vislumbraba en Tiepolo una alternativa a ese Moderno del que había nombrado a Caravaggio como su patriarca. Esto debía corroerlo profundamente, porque Longhi era un monomaniaco de la pintura, pero es dudoso que su corazón palpitase por la causa proletaria. Acaso lo Moderno no fuera algo tan simple, y sobre todo no se correspondía necesariamente con esos «sentimientos simples» que Longhi atribuía subrepticiamente a Caravaggio.

Si se observan las fechas, el «Diálogo entre Caravaggio y Tiepolo» —rareza sin precedentes ni derivaciones en la obra de Longhi— fue escrito en la fase culminante de su exaltación

caravaggiesca. En marzo de 1951 aparece en *Paragone* el ensayo «El Caravaggio y su círculo milanés», introducción al catálogo de la histórica Muestra del Caravaggio y de los caravaggistas, que se inauguró en el Palacio Real de Milán en abril de 1951. En otoño del mismo año, Longhi publica en *Paragone* el «Diálogo entre Caravaggio y Tiepolo». Anfitrión imprevisto. ¿Era la manera de rematar a un muerto, después de las páginas feroces del *Viático para cinco siglos de pintura veneciana*? ¿O era un arrepentimiento? ¿O tal vez un diálogo entre él y él mismo (en cuyo caso no parece que nadie se haya dado cuenta)?

La escena se desarrolla en el cielo, en esos Campos Elíseos contra los que Caravaggio arremete de entrada: «Campos sin luz ni sombra, que yo detesto». Es desde ya una declaración de hostilidad al otro mundo (viene a la mente la forma en que Longhi había definido la revelación primordial para Caravaggio: «No pensaba tanto en el "relieve de los cuerpos" como en la forma de las tinieblas que los interrumpen»).

Caravaggio desea ser informado por Tiepolo acerca de cómo van las cosas en la Tierra. Enseguida deberá constatar hasta qué punto sus descubrimientos han sido descuidados. A partir del techo del Palacio Farnese —le informa Tiepolo— el mundo se ha sometido a un «flujo de mitologías», un «espejismo majestuoso que se ha extendido por casi toda Europa en fábulas eruditas, ficciones nunca vistas, alegorías gigantescas» (ya aquí se observa una falsificación histórica, puesto que el «flujo de mitologías» había comenzado a desarrollarse años antes, por lo menos en la Florencia de Ficino y Botticelli). Eran malas noticias para Caravaggio, quien, en la puesta en escena de Longhi, se comporta como un maestro brusco e inmoderado. No puede abrir la boca sin nombrar la *verdad*, que acaso es preferible no abanderar a cada paso. Habla de pintura que deja «traza de verdad», habla de «momento de verdad», de «verdad de cada día». En su tono hay algo de inquisitivo, cuando no de policial.

Tiepolo, por el contrario, es cortés, condescendiente. Pero el inquisidor lo aborda por todos los flancos: «Usted qué hace, ¿pintura o máquinas teatrales?» Pregunta decisiva, a la que Tiepolo no se sustrae: «¿He errado si, asistiendo a la comedia festiva, al desfile de los más nobles protectores, he concluido que lo mejor era complacerlos y pintar el mundo como si fuera un teatro?». Oculta tras el tono mundano, la réplica de Tiepolo es metafísica. A partir de ese momento la disputa acogerá, como espíritus protectores, precisamente a aquellos que Longhi quería ignorar a toda costa: Platón y Nietzsche. Porque «pintar el mundo como si todo él fuera un teatro» no es sólo una simple prescripción de la buena sociedad. Como mínimo, es una vía regia del pensamiento.

Entre los estudiosos de Tiepolo es ya una tradición hablar de su «compañía de gira», con un guiño apenas perceptible, como quien está al corriente de los secretos del juego. El punto es innegable, en cuanto alude a la naturaleza teatral de todo lo que sucede en Tiepolo. Pero esconde algo un tanto engañoso: esa caravana de comediantes que va de plaza en plaza, dispuesta a poner en escena representaciones sacras o profanas, según el público, es al mismo tiempo una tribu, étnicamente distinta del resto. Los personajes de Tiepolo forman un mundo paralelo, con sus propios usos y costumbres. Decorados, tintes, tocados no responden sólo a la historia de la pintura precedente (compendiada por Veronese) y a los deseos de quienes encargaban la obra, sino además a un código interno, como en las cortes de Heian o entre los Kwakiutl del noroeste americano. Si no se considera ese código, la pintura de Tiepolo se confunde indebidamente con el aire de su tiempo. Si se considera, es la crónica dieciochesca absorbida y evaporada en el aire de Tiepolo.

Es verdad que todo se complica en cuanto, a propósito de Tiepolo, se pronuncia la palabra *teatro*. Es la señal de que se entra en una zona oscura, de que nos acercamos al peculiar enigma de

Tiepolo: ¿por qué, apenas tocadas por su huella, las figuras adoptan ese carácter *teatral*? ¿Qué significa, en sí, *ser teatral*? Antes incluso de que Tiepolo comenzase a pintar, parece que se había cumplido un singular proceso de equiparación de lo vivo —ya se trate de alegorías o personajes históricos, anónimas comparsas o seres divinos— con una inmediata transferencia a una escena que no es nunca definida ni declarada, pero que el espectador percibe enseguida. En los techos de Würzburg o del Palacio Clerici, de la iglesia de los Jesuitas o de la Scuola dei Carmini de Venecia, y también en los frescos del Palacio Labia o en las telas inspiradas en *La Jerusalén liberada*, todo parece como puesto en escena, liberado de su existencia accidental u ocasional y transportado a otro lugar, donde los mismos acontecimientos o movimientos seguirán su curso sin modificación alguna, pero bajo otra luz. Es el carácter vinculante de lo real o de las creencias (puesto que lo real mismo no es sino la primera entre las creencias) lo que aquí es puesto en duda, y hasta disuelto. Aunque probablemente ignoraba la palabra y en todo caso le hubiera resultado —podemos suponerlo— indiferente y extraña, un movimiento *epistemológico* parece presupuesto en la pintura de Tiepolo. Como si la *māyā* vedántica hubiera impregnado clandestinamente los pigmentos y hubiese rodeado todas las figuras, sin modificar nada, sin embargo, en el ceremonial de los encargos, los temas ni las técnicas. ¿Pero afirmar tal cosa no es acaso una prevaricación, una atribución indebida de significado a una pintura cuyos contemporáneos no tuvieron por particularmente innovadora y admiraron ante todo por la destreza de su ejecución? Es difícil asegurarlo. Pero tampoco se puede excluir por principio: algunos saltos de frontera suceden de manera inadvertida, sin ser percibidos por quien ejecuta el salto ni reconocidos por los demás. Llegado el caso, se podría proponer una demostración por reducción al absurdo, una suerte de ordalía: en ausencia de esa *māyā* envolvente, el mundo de Tiepolo se comprendería de otro modo, en términos más ajustados a su tiempo y ambiente. Pero las cosas no son así. Tiepolo excede por todas partes la pintura del

siglo XVIII y se vuelve opaco si se le interpreta dentro de un desarrollo histórico. ¿Era sólo un tardío descendiente de Veronese? ¿No era más que un gran virtuoso, dispuesto a celebrar triunfos seculares y eclesiásticos, paganos y cristianos, mitológicos y dinásticos? ¿Era fiel a las intenciones de los encargos que recibía, a los que se contentaba con añadir alguna dosis de su estro? Si se comprende bajo este falso esquema, la obra entera de Tiepolo se desvanece como un castillo de naipes arrastrado por una mano impaciente. Quien frecuente largamente su pintura no conseguirá desembarazarse de la sospecha de que Tiepolo no usaba sus triunfos en función de los singulares personajes representados, sino que usaba a esos personajes en función del triunfo mismo. El cual, a su vez, podría también no ser otra cosa que el ostentoso nombre occidental de eso que, en otro continente, fue llamado *māyā*: no sólo «ilusión» y «apariencia», sino también «magia medidora», tejido del que está hecho el mundo, según el significado que la palabra tiene en los textos védicos, antes incluso que en las versiones vedánticas.

Para un pintor, quizás el destino más agradable, y el más justo, sea convertirse en un color, como Dafne en el laurel. Eso le sucedió a Tiepolo con Proust. En toda la *Recherche*, tan colmada de referencias a la pintura, no se habla nunca de una obra de Tiepolo. Pero su nombre aparece en tres ocasiones, y cada vez con referencia a una mujer distinta: Odette, la duquesa de Guermantes y Albertine. Son las tres mujeres sobre las que más ha fantaseado Marcel, las que más lo han hecho sufrir (incluso a través del desdoblamiento en Swann), las que han acompañado su vida como una estela brillante y triple.

Para Marcel, Tiepolo fue ante todo la bata de Odette. A sus ojos de joven y empecinado adorador, ninguna de las *toilettes* con las que Madame Swann aparecía en sociedad era ni de lejos comparable con la «maravillosa bata de *crêpe de Chine* o de seda, rosa antiguo, cereza, rosa Tiepolo, blanca, malva verde, roja,

amarilla, lisa o con dibujos, con la que Madame Swann había desayunado y que estaba a punto de quitarse». Como fiel adorador, Marcel deploraba que no saliese vestida de ese modo, y recordaba que entonces Odette «reía, para jugar a la indiferencia o por el placer del cumplido». Acaso entre Odette y Marcel no se repetiría nunca un momento de tal intimidad, protegido por el color que se desprendía de la gama de la bata: el «rosa Tiepolo».

Con la duquesa de Guermantes, años más tarde, se produciría otra epifanía tiepolesca. Esta vez pública y luminosa, cuando la duquesa se mostraba con «su capa de noche, de un magnífico rojo Tiepolo». Podía entonces quedar petrificada en un *tableau vivant* en el que Marcel mismo se le ofrecía como alférez, y que un día iba a expandirse hasta incluir toda la vasta población de la *Recherche*: «Erguida, aislada, escoltada por su marido y por mí, la duquesa estaba a la izquierda de la escalera, envuelta en su capa a lo Tiepolo, el cuello apretado por el broche de rubíes, devorada con los ojos por mujeres y hombres que buscaban sorprender el secreto de su elegancia y de su belleza».

El último fue el Tiepolo de Albertine, que existe esta vez en el forro de una bata, como en las transmigraciones budistas. De nuevo impregnado en el aura de su lugar de origen: Venecia. Pero ya no ostentado como emblema de soberanía. Ahora llevaba una vida semiclandestina, escondido bajo el azul y oro de la bata de Fortuny, que Albertine amaba. A medida que la mirada de Marcel se adentraba en ese azul profundo, el color «cambiaba en oro maleable, a través de las mismas transmutaciones que, frente a la góndola que avanza, cambian en metal resplandeciente el azul del Canal Grande», hasta que la metamorfosis se apaciguaba en las «mangas forradas de un rosa cereza que es tan particularmente veneciano que se llama rosa Tiepolo». Acaso, por una magia no desconocida por los orientales de los *Scherzi*, las nubes rosadas que dominan los Cuatro Continentes de Würzburg habían convenido insinuarse en ese forro, cercano al temblor de un brazo femenino,

como previendo un largo periodo de ocultamiento y de hielo cósmico.

Si se pide hoy el *rosa* Tiepolo o el *rojo* Tiepolo en una tienda de colores o en uno de telas, difícilmente se encontrará respuesta. Es probable que tampoco en los tiempo de Proust todos los negocios estuvieran provistos de tales mercancías. Es un color que llama la atención y, después, fácilmente se olvida. Pero para Proust debió de tocar un punto neurálgico, dado que lo evocó sólo para Odette, Oriane de Guermantes y Albertine. Acaso lo que unía a tales seres, tan diferentes, tan opuestos, tan obsesionantes, era ese color. Su aparición es siempre un deslumbramiento, fugaz y definitivo.

Algo semejante sucede con Tiepolo: como una sonda en el encéfalo, su pintura tocó un punto que producía una reacción aguda, lacerante. Pero, apenas unos pocos milímetros más allá, ya no causaba ninguna reacción. Entre los maestros antiguos, muy pocos tuvieron una influencia tan modesta sobre la pintura posterior. Sólo Canova, su sucesor y antagonista según la mayoría, siguió afectuosamente coleccionando a Tiepolo (poseía cerca de quinientos de sus dibujos y todos los grabados). Stendhal veneraba a Canova, pero en su *Histoire de la peinture en Italie* el nombre de Tiepolo no aparece. Había caído el telón sobre su escenario. La gestualidad de Tiepolo cayó en desuso como un resto arcaico. Pero fue precisamente esto lo que ayudó a mantener intacta su intensidad, su soberana ligereza, sobre la que el óxido de la Historia no ha podido posarse.

Tiepolo era aún poco frecuentado —y sólo con diversas cautelas y reservas— cuando el joven Barrès pretendió reconocerse en él (en 1889). Si Veronese lo intimidaba, de Tiepolo —a quien Roberto Longhi, envenenado de acritud, tuvo la petulancia de llamar «un Veronese después de un aguacero»— Barrès se atrevió a decir: «Mi

compañero, mi verdadero yo, es Tiepolo». Nadie, hasta ese momento, había atribuido un yo a Tiepolo, del que probablemente estaba desprovisto, y mucho menos había pensado en identificarse con él. Con Barrés se asistía a un primer intento de acopio de una zona de la sensibilidad que había permanecido al descubierto y sin dueño. Tiepolo le servía a Barrès para desvelar lo inaudito que la *décadence* —obviamente a través de sí mismo— hubiera podido ofrecer: ser «un artista que juega con el tesoro de las virtudes hereditarias de sus ancestros». Era un nuevo modo de *jugar* —palabra insustituible— con todo el pasado, como si éste fuese un repertorio de máscaras asequible. Con el añadido de un elemento embriagador: la luz (tal era el «aguacero» al que se refería Longhi): «[Tiepolo] repite hasta la saciedad a todo el pueblo de los creadores de un tiempo: lo enreda, le inocula una fiebre, lo hace pedazos a fuerza de estremecimientos. ¡Pero lo inunda de luz!» Para los modernos de la *décadence*podía ser un modelo, un estandarte, una fuerza que debía aún ser liberada. No fue ésa la vía que después tomaría Barrés, ni el siglo XX. Pero permanece suspendida como una promesa todavía fragante —y sutilmente consustancial a la sensibilidad de quien vivió dos siglos y medio después de Tiepolo— esa «obra rebosante de recuerdos fragmentarios, de una confusión de todas las escuelas, abrupta, sin freno ni respeto por las convenciones, directa, pero cuya armonía nace de una increíble vibración luminosa».

Hubo épocas en las que los viajeros anglosajones de visita en Venecia no se interesaban por Tiepolo. La guía Murray de 1860 observa que el Palacio Labia está en ruinas, pero no menciona los frescos. Ruskin ignora a Tiepolo. Si lo menciona es sólo para condenarlo. En Sant'Alvise, al toparse con la *Flagelación* y *La coronación de espinas*, sentencia: Tiepolo es «en la práctica el iniciador del Modernismo: estos dos cuadros son exactamente aquello que produciría un buen alumno de la Academia de Bellas

Artes de París que busca llenarse de los sentimientos inspirados por la Flagelación de Cristo después de haber leído una enorme cantidad de George Sand y de Dumas». Ironía profunda del tiempo: la palabra *modernism*, que durante el siglo XX se convertiría en la insignia de todas las vanguardias, es aplicada aquí a la más vulgar pintura académica, que a su vez se remontaría a Tiepolo. Sin embargo, ya pasado el estrépito de las vanguardias, decir que Tiepolo tuviese algo que ver con lo Moderno vuelve a tener sentido, por lo menos en ese sentido que Baudelaire daba a la palabra.

Henry James recuerda haber comenzado a escribir *The London Life* «en una de las admirables habitaciones desvaídas al fondo de un viejo palacio veneciano [Palacio Barbaro], una habitación con un techo *pompous* [uno de esos raros casos en que la palabra significa al mismo tiempo "pomposo" y "pretencioso"] de Tiepolo y paredes de damasco verde pálido un poco gastado». Era una copia, de hecho: el original de la *Apoteosis de la familia Barbaro* había sido retirado años antes. Sin embargo, James no pierde la ocasión para lanzar un adjetivo —*pompous*— que en la lengua inglesa señala un irremediable desprecio intelectual. Mucho más lúcida estuvo su amiga Edith Wharton. James deseaba ardientemente viajar con ella en su «carro de fuego» (el automóvil). Pero lo angustiaba el temor de tener que escribir una reseña como contrapartida. Wharton admiraba a Tiepolo sin reservas morales, con firmeza *upper class*. Para ello encontró un sorprendente aliado en Mark Twain, quien había anotado en su diario, en 1878: «Tiepolo es sin duda *mi* artista».

Aquellos para quienes Tiepolo trabajaba —los Pisani, los Clerici, el príncipe-arzobispo de Würzburg, el rey de España— le encargaban ilustrar su gloria. De las personas y de la estirpe. Tiepolo asentía y ejecutaba con prodigiosa celeridad, pintando la gloria en sí. La gloria de lo visible, esa que los griegos más antiguos llamaban *dóxa*, antes de que la palabra se empleara para indicar los

vastos prados de la opinión. Lo mismo a lo que Helena —según Colluto— llamaba *aglaía* cuando decía: «He amado el esplendor y el esplendor me sigue». Tiepolo hubiera podido decir esas mismas palabras.

Es inevitable —y justo— mirar esos frescos como una novela por entregas, en la que los mismos personajes se reencuentran, de una punta a la otra de Europa, cambiando —a veces muy poco— de vestidos y de actitud. Son una caravana tupida, ondulante, más gitanesca que áulica. Afloran y se abisman desde tiendas similares a la de franjas blancas y azules —larga, baja, misteriosa— pintada en la bóveda de la escalinata de Würzburg.

Tiepolo fundó su vida sobre este equívoco, con satisfacción de sus patrones y de él mismo. Compartía el secreto con dos hijos —Giandomenico y Lorenzo—, ambos provistos de fragmentos de su genio, prontos a ponerlos de nuevo en acción, en otros registros, más bajos, anónimos e irónicos, como una receta de familia. Giandomenico no se olvidaba nunca, cada vez que tenía la ocasión, de poner en escena un grupo de viejos orientales, solemnes e inquietantes.

Durante varios siglos fue costumbre entre los pintores aislar en el género humano —como también en el animal y vegetal— cierto número de formas, perfiles, expresiones, acaso vasto pero bien circunscrito, separarlo de todo lo demás y jugar con ello, ateniéndose rigurosamente a ese repertorio, como si agotara el número de posibilidades. Como si todo el resto fuese de escaso relieve y no hubiese llegado a su completud.

Tiepolo fue uno de ellos, y quizás el último de esa estirpe. Paradójicamente, en él el resultado de ese drástico proceso de reducción mediante exclusión, que tocaba a una gran parte de lo existente, estaba destinado a suscitar una sensación opuesta: que el horizonte de las figuras se expandiese, que la respiración se

volviera más ágil y contrastada, que una nueva fluidez envolviese todo aquello que circula entre el cielo y la tierra.

Tiepolo escogió sus formas —humanas, animales, vegetales— como un empresario que selecciona la compañía con la que deberá salir de gira por una larga temporada. Con ellos habría de poner en escena, desde el principio y para siempre, un repertorio muy variado, aunque no carente de exclusiones. Era una compañía que sin duda sabía y quería ir al encuentro de las inclinaciones del público, pero sobre todo se preocupaba de satisfacerse a sí misma y a sus propios criterios de juicio.

¿Por dónde empezar? Por la primera actriz, obviamente. Debía prestarse a diversos papeles, humildes o supremos, pero en todos debía mostrar un mismo carácter: la soberanía. Le tocaría ser ninfa o ángel trompetista, reina oriental o maga, diosa o anónima doncella. Se debería vestir, de temporada en temporada, de Cleopatra, Zenobia, Armida, Angélica, Beatriz de Burgundia, Flora, Venus, Santa Lucía (pero no de Virgen, que exigía otra tipología, más cercana a Piazzetta, aunque «regocijándola» según la feliz expresión de Lanzi). En ocasiones le tocaría adoptar el papel de ciertas virtudes alegóricas (que sin embargo, advertirá Manganelli, «nunca irán a dar en un sello didáctico»). Pero siempre debían ofrecer los mismos requisitos fisiognómicos: rostro más bien redondo que ovalado; cabellera rubia o leonada; senos redondos, separados y divergentes; ojos alargados hacia las sienes y apenas salientes; frente estrecha y convexa; torso fuerte y elástico; gesto sereno, decidido e impávido. Esta mujer de Tiepolo no había existido nunca. Incluso en los antecedentes más próximos —que deben buscarse inevitablemente en Venecia, entre Tiziano y Veronese— el desinterés y la ligereza de la soberanía no están todavía perfeccionados. Algo mantiene atadas al suelo —o a lechos inmaculados— a esas figuras. Con Tiepolo, en cambio, todo sucede entre el cielo y el escenario. La teatralidad contribuye a aligerar la apariencia. Por otra parte, no hace sino acentuar una ficción que está ya presente en el tejido del mundo, y que en Venecia es sólo un

poco más manifiesta que en otros sitios, si no por otra cosa al menos porque es el único lugar donde los reflejos son más numerosos que las cosas mismas.

«No puede ocultarse que, siguiendo el método de aprender pintura usual hasta ahora, se puede correr otro peligro: el de ir a dar, por prestar demasiada atención a las estatuas, en lo estatuario o en lo seco […] Uno de tales reproches se le hizo alguna vez al Pussino». Ésta es una aguda observación de Algarotti, el único escritor con el que Tiepolo tuvo amistad, el único con quien disfrutaba hablando de pintura.

Pero la observación no podía referirse a Tiepolo, que nunca corrió el «peligro de dar en lo estatuario o en lo seco» por demasiada atención a las estatuas: sus figuras tienen siempre algo de mórbido y húmedo, una tibieza y un vapor las envuelve, incluso cuando se encuentran en posturas canónicas. La soltura de la mano de Tiepolo, que le permitía una legendaria rapidez de ejecución, era también la soltura de sus figuras, su capacidad de no encontrar obstáculos, de no dar rigidez a los movimientos. Se comprende por qué Tiepolo congenió enseguida con Algarotti, quien le había parecido a Voltaire «un jovencito que conoce las lenguas y las costumbres de todos los países, que hace versos como Ariosto y que sabe su Locke y su Newton». Lo que en Algarotti aparecía como la peculiar desenvoltura italiana, cualidad destinada a una pronta desaparición, en Tiepolo era ante todo una suerte de fluidez trascendental en la forma de habitar el espacio. Ni antes ni después hubiera sido posible tal encuentro de virtudes, y sin embargo entonces parecía del todo normal, como un cruce de caminos entre un polígrafo y *connaisseur* viaje por Europa y un pintor que sabía arreglárselas para satisfacer a una amplia variedad de patrones.

Entre la blandura de Greuze la rigidez de Mengs, que se corresponden puntualmente con el curso obtuso y fatal de la Historia, Tiepolo es un obstáculo y una leve aberración (como se

dice del curso de un planeta). No sirve ni para iluminar el pasado ni para proyectar el futuro. No es un moderno antes de los modernos, según la fórmula que será aplicada —banalmente— a Goya. No es un arcaizante (¿cómo podría, emanando tanta insolencia y desdén?). Tiepolo es un ejemplo extremo de soltura taoísta en el arte. Cualidad inconcebible antes de él, nunca más alcanzada después. Si fue arrinconado durante un siglo, si ciertos lienzos yacieron enrollados en los depósitos, fue sólo porque la Historia justamente lo percibió como un intruso, en tanto se trabajaba con tenacidad para volver más espesa y tosca la sensibilidad.

A la «desenvoltura de pincel», que ya Algarotti consideraba apabullante, se acompañaba en Tiepolo una desenvoltura en la concepción que podía llegar al desenfado. Pero había que aceptarla, y muchos de los primeros espectadores deben haberse perdido en los juegos de las correspondencias secretas entre lo pagano y lo cristiano, entre lo sacro y lo profano, que a veces iban en verdad muy lejos. Si se recorre la densa galería dedicada a los Amores de los Dioses se advertirá que pocos cuadros osan llevar lo grotesco al punto de *Dánae y Júpiter* de Tiepolo, en el que a una Dánae amodorrada, que muestra un flanco de sus nalgas macizas, desbordantes y mantecosas, corresponde una *dueña* lívida y rapaz, preocupada sólo de recoger en su bandeja todas las monedas que llueven del cielo, sin perder ni una sola, mientras un Júpiter de carnes ancianas cabalga agitadamente una nube, a la espera de adentrarse en el lecho descompuesto de Dánae. Pero el punto malicioso se aprecia cuando se constata que ese Júpiter indecoroso, a pesar de ceñir la corona soberana, a nadie se parece tanto como a otro viejo de Tiepolo: Dios Padre en el *San Clemente papa adora la Trinidad* (pintado justo después de la *Dánae*). ¿Es una doble irreverencia? ¿O sólo una familiaridad natural con las figuras divinas, como si se tratara de expertos comediantes que se alternan en la escena desde hace años, incluso siglos?

Tiepolo evidentemente amaba las superposiciones y los dobles significados. No de otro modo se explica que un fascinante retrato de mujer joven con capa y capucha agitada por el viento, que parece tomada en el momento en que se vuelve con romántico temblor y deja ver la inquietud sombría de un clandestino encuentro amoroso, se revela —pero sólo cuando se lee el rótulo sobre el reverso del lienzo— como *La Beata Laduina*, o sea Lidwina de Schiedam, que vivió en Holanda entre 1380 y 1433 y es recordada

por la fuerza de la fe, que le permitió soportar con abnegación los terribles sufrimientos derivados de un accidente acaecido mientras patinaba sobre hielo. A su muerte, su cuerpo estaba deformado. Pero prodigiosamente reencontró su belleza original, que aparece todavía íntegra en el retrato. Si Tiepolo fue el heraldo de la *décadence* antes de que la *décadence* tuviera nombre, ello puede ser considerado sólo como una confirmación celeste (o un *intersigne*, habría dicho Massignon) de que la misma santa a la que dedicó este retrato extremadamente anómalo (no existe tradición iconográfica sobre Lidwina en Italia ni hay trazas de que pudiese ser quien encargó el cuadro) se convertiría en la protagonista de un libro apasionado y devoto (*Sainte Lydwine de Schiedam*, 1901) de Joris-Karl Huysmans (quien por otra parte desconocía el retrato de Tiepolo).

Más que Guys, fascinante pero técnicamente inferior al desafío, el *peintre de la vie moderne* que Baudelaire delineaba era Tiepolo. Ahora bien, ¿el salto temporal no resulta demasiado brusco? ¿Será posible encontrar, en las mujeres de Tiepolo, «la imagen variopinta de la belleza equívoca» (requisito indispensable —casi a prueba de fuego— de quien quiera representar el papel de *pintor de la vida moderna*)? Como sorprendente testigo a favor se deja convocar Pompeo Molmenti, con su leve pátina humbertina[1]. Su descripción de las figuras femeninas, de Veronese a Tiepolo, suena como una premisa porque esas figuras escapan de las calles venecianas y de las máscaras para reencontrarse, sin prestarse demasiada atención, en alguna carroza que entra majestuosamente en el Bois de Boulogne: «En las mujeres de Veronese la belleza del rostro se despliega con magnífica limpidez, pero sin ardor ni profundidad de sentimientos, sin nada que aluda a la expresión pasional y seductora de la mujer moderna. Por lo general, tampoco Tiepolo busca en la frente femenina el pensamiento, sin preocuparse de otra cosa que de la belleza plástica, poderosa y, con frecuencia, vulgar.

Muchos de los rostros femeninos pintados por él son del tipo satírico: los ojos almendrados, el rostro oval alargado, la frente baja, los labios tumefactos y resaltados, la nariz dilatada como en un estremecimiento. En algunos casos, sin embargo, realza mucho a la mujer veneciana de la decadencia en su agotamiento anémico, en su aguda expresividad sensitiva, en su belleza refinada y nerviosa. A estos tipos femeninos, que revelan en su rostro el sentimiento inquieto del ánimo, los encontraba el pintor en las calles de su ciudad, los copiaba y los llevaba, con feliz inconsciencia, a la expresión pasional, por esa correspondencia profunda que existe entre las formas del arte y las de la naturaleza circundante». Camillo Boito había notado ya la escasa respetabilidad de las mujeres de Tiepolo: «Sus Venus en general y sus Númenes recuerdan ciertas parodias de la escena; las Diosas tienen con frecuencia cara de ramera y lanzan las piernas al aire complaciéndose de su propia rotundidad; los Dioses tienen el rostro y la actitud de la comedia romana». La palabra *ramera* era gruesa y estridente, pero la observación no carecía de fundamento. Las diosas de Tiepolo pertenecen al *demi-monde* celeste, lo que no les restaba nada de brillo. Su frivolidad es una benévola medida de cortesía, para evitar una apariencia de inútil solemnidad. Por otra parte, seguían en esto una antigua tradición: de la célebre *Afrodita Cnidia*, obra de Praxíteles, se decía que había sido modelada «*ad formam Cratinae meretricis, quam infelix perdite diligebat*», «sobre la figura de la prostituta Cratina, a quien el infeliz [Praxíteles] amaba perdidamente».

Baudelaire había propuesto un experimento: si queréis reconocer lo Moderno pedid a un pintor cualquiera «paciente y minucioso» que se aventure en un retrato de «cortesana del tiempo presente». Si no es capaz de captar «la actitud, la mirada, la insinuante sonrisa, el aspecto vital de una de estas criaturas que el diccionario de la moda ha clasificado sucesivamente bajo la etiqueta grosera o maliciosa de *impuras* o *mantenidas* o *cocottes* o *biches*» entonces se podrá decir que el artista no ha captado la esencia huidiza de lo Moderno. Nadie

hubiera podido, nadie hubiera sabido sostener esta prueba con la pasmosa seguridad de Tiepolo. No sólo en los tres magníficos retratos que, según se cree (quizás erróneamente), representan otras tantas cortesanas de su tiempo (dos de los cuales, se supone, fueron adquiridas por la zarina Isabel). Sino además en el imparable cortejo de magas, reinas, diosas, princesas, ninfas y figuras alegóricas trazadas sin titubeos durante años por su mano nerviosa y feliz.

Si nos atenemos a los documentos y testimonios, Tiepolo podría no haber leído un solo libro en toda su vida. Frecuentaba a Algarotti no como polígrafo brillante sino como procurador de obras de arte para la corte de Sajonia. Sin embargo, fue ilustrador de algunos libros. *Delineavit* algunos bustos romanos, por ejemplo en la *Verona ilustrada* de Scipione Maffei. El célebre erudito se complació de ello. También fue autor de una viñeta para *El pastor fiel* de Guarini, editado por Tumermani, en el que Tiepolo competía con las encantadoras ilustraciones de Piazzetta para *La Jerusalén liberada*. También una viñeta para *El Paraíso perdido*, asimismo editado por Tumermani: *El Pecado y la Muerte*, de ese género alegórico predilecto de Baudelaire, quien vanamente intentaba que fuera imitado por su amigo Bracquemond y por Rops. En esas imágenes Tiepolo y Baudelaire parecen rozarse: uno parece corresponder a un no satisfecho fantasma del otro.

Éstos son los elementos: en la viñeta para *El Paraíso perdido* la Muerte es un esqueleto ágil y elegante, parcialmente cubierto con uno de esos tejidos suntuosos que Tiepolo habría hecho usar a su Cleopatra y a la hija del faraón, y ahora Muerte tiene cuidadosamente ajustado al cuello. Su guadaña desmocha frente a un ara con residuos sacrificiales, no muy distinta de la de los

Scherzi. Al rostro de Muerte se superpone una máscara, que sin embargo deja ver el gesto de la calavera. Con la mano derecha, como un experto seductor, Muerte rodea los hombros de una mujer joven completamente desnuda. En torno al vientre y a la melena de la joven se enroscan las serpientes. Muerte y la doncella se vuelven a encontrar en dos esculturas de Ernest Christophe, amigo de Baudelaire. A éstas Baudelaire dedicó un poema de *Les Fleurs du mal*. En ambas aparece una máscara, en una ocasión en manos de un esqueleto, en otra en las de una joven mujer destapada que todavía hoy puede verse, en versión marmórea, en las Tuileries. Detrás de la máscara, tan indispensable para Baudelaire como para Tiepolo, estaba la elegancia del esqueleto, «*l'élégance sans nom de l'humaine armature*». Pero, aún más que en los versos de la *Danse macabre*, Baudelaire trazaba la situación en prosa: «Imagine un gran esqueleto femenino preparado para ir a una fiesta. Con su aplastada cara de negra, su sonrisa sin latido y sin encía, y su mirada que no es más que un agujero lleno de sombra, la horrible cosa que fue una mujer bella parece buscar vagamente en el espacio la hora deliciosa de la cita o la hora solemne del Sabbath inscrita en la esfera invisible de los siglos. Su busto, disecado por el tiempo, se alza coquetamente de la blusa, como de su cucurucho un ramo disecado, y todo ese pensamiento fúnebre se yergue sobre el pedestal de una fastuosa crinolina».

Sólo falta un elemento, si se comparan las dos estatuas de Christophe y la viñeta de Tiepolo: las serpientes. Pero no en Baudelaire. En la *Danse macabre*, que se presenta como puntual ecfrasis en versos de una de las dos esculturas de Christophe, Baudelaire alcanza a ver una serpiente *que no existe* y que corresponde perfectamente, por su posición, a lo que en Tiepolo está a punto de morder a la doncella en el seno izquierdo: «*À travers le treillis recourbé de tes côtes / Je vais, errant encor, l'insatiable aspic*». Entre Tiepolo y Baudelaire, con movimiento pendular, el cuerpo de la doncella y el esqueleto elegante se superponen y se disocian, unidos por el ondear incesante del áspid,

que Baudelaire consigue alucinar allí donde falta. En otro pasaje habría parangonado su «*chère indolente*» a «una serpiente que danza en torno a un bastón». ¿Pero no era también ésta una imagen recurrente sin motivación precisa en los *Scherzi* de Tiepolo?

La constancia —y el atrevimiento— de Tiepolo en la insistencia de ciertas figuras (los orientales severos, los búhos y murciélagos en la luz deslumbrante, los viejos vigorosos y posesivos enlazados a ninfas o diosas, las serpientes enroscadas en las varas) se aplicaba a todas las formas y dimensiones: tanto en las telas como en los aguafuertes o en los techos con frescos. Tales son las evidencias y la regularidad de esas apariciones que se pueden sospechar

derivadas de un presupuesto: la convicción de que, con toda probabilidad, iban a pasar inadvertidas. Esto queda confirmado por la muy escasa atención que los detalles del género han despertado a lo largo de un siglo y medio. Difícil suponer que en las vastas superficies del Palacio Clarici nadie supiera reconocer a los orientales que se asoman con aire torvo detrás de un paño. O, también, el delicioso murciélago junto a Proserpina. De otro modo se podría pensar que un círculo muy restringido de personas —una suerte de secta pictórica— reconociera enseguida esos personajes y se complaciera, como encontrando una señal cifrada. Pero a veces se tiene la impresión de que Tiepolo se divertía desafiando las circunstancias. En el techo de la Scuola dei Carmini (una de sus composiciones más marcadamente devota, dedicada al escapulario del beato Simone Stock) pintó uno de sus ángeles más atractivos —y, en general, raramente se habían visto en pintura ángeles tan atractivos como los de Tiepolo. Tenía los brazos levantados y en la cavidad de las axilas se reconocía una suave pelusa. Esto no era usual, al pintar un ángel. Ni siquiera Guercino, Guy François o Caravaggio. Obviamente no se trataba de atribuir a Tiepolo la intención de acentuar cierto carácter terrenal de las figuras. Nada era tan ajeno a Tiepolo como el *animus* de Caravaggio. Nada era tan serenamente celeste como ese ángel, incluso teniendo en cuenta ese insólito rasgo fisiológico.

Tiepolo es la desesperación del biógrafo. Se mueve entre ciudades, palacios e iglesias, según las obligaciones de los encargos que recibe. En ninguna ocasión manifiesta el síndrome del artista. Nada sabemos de sus malhumores, hosquedades o euforias. Su vida se presenta como la de un abogado que, para dar noticia de sí, pueda sencillamente aportar la lista de los casos ganados o perdidos. Tiepolo es lo contrario de un pintor como Goya, que concede satisfacciones de todo género: amores, conflictos políticos, enfermedad, melancolía. El curso de sus empresas es de una

monotonía sin remedio. Varían solamente las dimensiones de los lienzos o de los techos a pintar. Afirmar, como se lee en Molmenti, que Tiepolo «pasó la vida como lago en calma, sano y sereno entre la felicidad doméstica, sin obstáculos, sin amarguras, sin luchas» es obviamente del todo arbitrario. Pero al mismo tiempo resulta muy significativo: si se lanzaban tales afirmaciones era porque no había episodios que pudieran contradecirlas abiertamente.

Sólo cuando recibió invitaciones de cortes extranjeras Tiepolo fue constreñido a tomar decisiones que modificaban el orden de su vida. Pero incluso en estos casos su criterio fue sobrio y pragmático. Rechazó una invitación del rey de Suecia porque la compensación le parecía inadecuada. Pero cuando las autoridades venecianas le hicieron comprender, mediante intervenciones del inquisidor supremo, que hubiera resultado inconveniente rechazar la invitación del rey de España para realizar los frescos del Palacio Real, obedeció. «Inesperadamente convocado por quien puede mandar, fui emplazado a ponerme rápidamente en viaje para corresponder a las necesidades de S.M.C. [Su Majestad Católica]»: así lo contaba en una carta. Pero, de una memoria del duque de Montealegre sobre un diálogo con Tiepolo a propósito de los encargos de los frescos del Palacio Real, resulta que Tiepolo trató de resistirse por todos los medios. Recurrió para ello a los argumentos más variados, según lo recuerda el duque: Tiepolo habría argumentado «que no era un hombre robusto, ni habituado a los viajes largos y complicados»; que debía «acomodar a su numerosa familia, que debería quedarse en Venecia, y se encontraba en pleno trámite para casar a una de sus hijas». En fin, que sufría «terrores pánicos, tanto a los Alpes como al mar». Pero no bastó. Poco después Tiepolo partía rumbo a Madrid. Viaje sin retorno.

El conde Carl Gustaf Tessin, gentilhombre de la corte de Suecia, hijo del arquitecto del Palacio Real de Estocolmo, apasionado del arte, llegó a Venecia en mayo de 1736, esperando encontrar el

pintor adecuado para decorar el palacio de su rey. Éste le había encargado desde hacía tiempo la adquisición de obras de arte en sus diversos viajes, sobre todo en Francia. En Venecia, Tessin compró, entre otros, un Canaletto, seis dibujos de Piazzetta y dos pequeñas telas de Tiepolo, una mitológica y otra cristiana. Enseguida reconoció en Tiepolo al artista adecuado para los frescos de Estocolmo. Dejó sus primeras impresiones en una carta: «En sus cuadros todo está ricamente vestido, incluso los pordioseros. ¿Pero no es ésta la gran moda? Por otra parte, está lleno de espíritu, contemporizador como un Taraval, tiene un fuego infinito, un color esplendente y una prodigiosa velocidad». Anotadas casi en taquigrafía, estas palabras fueron las más vivas y penetrantes que un contemporáneo haya escrito sobre Tiepolo. Se siente la conexión, la agitación que el pintor transmite a quien viene a encargarle el trabajo. Sin embargo, Tiepolo y Tessin no se pusieron de acuerdo. Tiepolo juzgó demasiado bajo el estipendio ofrecido por el rey de Suecia. Tessin se sintió ofendido por el desaire. Sin embargo, diez meses más tarde, volvía a hablar con nostalgia de Tiepolo en una carta a Antón María Zanetti: «Le ruego me diga alguna palabra sobre el señor Tiepolo, siempre lo recuerdo, y tengo un gran deseo de saber, es sólo el precio lo que nos mantiene todavía alejados […] estoy convencido de que Tiepolo no se arrepentiría, y le daría, como se lo he dicho, alojamiento y alimento en mi propia casa, además de la pensión del rey».

Tessin captaba un punto decisivo: en Tiepolo los pobres no parecen menos ricos que los ricos. En la masa anónima que se postra frente a Santo Domingo en el techo de la iglesia de los Jesuitas, hay un hombre joven y poderoso, extraviado en la devoción, que aprieta un guante contra el suelo como si quisiera ponerse aún más abajo, mientras que en la mano derecha lleva el rosario. Si miramos sus vestidos, el ojo encuentra el rosa encendido de una camisa, sumamente delicada y elegante, que se yuxtapone a la nudosa musculatura y a los cabellos enmarañados. Por encima del hombre postrado, una magnífica mujer del pueblo —acaso su esposa— ha combinado, con la precisión de una dama de la corte, sus diversos ropajes y la tela de rayas con la que envuelve a su hijo. Ambas figuras están junto al dux, que tiende la mano para recibir el rosario de Santo Domingo. El dux no posee mayor majestad ni presencia que ellos. De hecho, los roles podrían invertirse: el dux

podría ser el postulante o el hombre prominente, si no fuera porque lo denuncia el cuerno dogal, mientras que a la pareja de la gente del pueblo le estaría destinado el papel protagonista. Tiepolo inventaba así aquello con lo que todavía hoy se podría fantasear: una democracia nivelada hacia lo alto, en la que la cualidad estética permite borrar cualquier diferencia de estatus. Es el programa político más audaz y plausible, aún no comprobado, aún a la espera de ser puesto en práctica.

Como el Antonio de Shakespeare, Tiepolo hubiera podido decir: «*I' the east my pleasures lies*», «Al Oriente está mi placer». No existe escena, casual o solemne, que no esté presidida por sus orientales, como si sólo ellos pudieran garantizar el placer de la pintura. El más occidental entre los pintores, como Chopin lo fue entre los músicos, supo evitar aquello de lo que estaba inmediatamente rodeado. O la Venecia del Veronese, doscientos años anterior, o un Oriente impreciso: con estos elementos debía componer todas las escenas. Sin embargo, nadie tenía una mano tan segura y rápida para fijar en el papel los perfiles de la vida cotidiana que le era familiar, como se puede constatar en los bocetos, ya se trate de personajes aislados, de un establo o de un tejado. Pero Giambattista quería ocultar ese prodigioso talento en sus carpetas de dibujos. Compartiendo los poderes, el padre delegó al hijo Giandomenico esa parte de la vida que palpitaba diariamente en la calle. El resultado fue con frecuencia sublime. Si se quiere captar la época y los lugares en un instante, nada es más eficaz que los frescos de Giandomenico en Zianigo. A veces basta una hoja, como su *Paseo bajo la lluvia*. Mínimo despliegue de fuerzas, inmensa resonancia.

El *Paseo* de Giandomenico es un acorde suspendido, leve, que sin embargo esconde una punzada venenosa. Siete personajes, vistos de espaldas, caminan tranquilamente bajo una lluvia que no se ve. ¿Llueve de verdad? Hay tres paraguas y uno de los

personajes se cubre la cabeza con un paño, pero al mismo tiempo las figuras arrojan sombras netas. Entonces, hay sol. ¿Los paraguas protegen de la lluvia o del sol? No se puede responder con certeza. Conmueve el silencio, la soledad de los personajes. Están cerca, van en la misma dirección, y se ignoran. El movimiento es lento, casi inadvertido. Los dos personajes de los extremos están prácticamente quietos. ¿Adonde se dirigen? Al fondo se entrevé una leve pendiente y un conjunto de árboles. En el cielo vagan los pájaros, como en algunos de los *Scherzi*de Giambattista. Los personajes van bien vestidos, como hombres de ciudad. Hay incluso un digno Polichinela. El personaje del extremo izquierdo, que se ha cubierto la cabeza, resulta vagamente burlesco. Pero el conjunto no tiene nada de pintoresco. Reina una tácita armonía en la total extrañeza entre los personajes, como si un mismo motivo los hubiese reunido en ese punto del espacio, en ese instante. La perfecta mezcla de sus imágenes parece la de la Gran Marcha, escarnecida por Kundera. Promovida por los Homais del siglo XIX, continuó su desfile a lo largo de todo el siglo XX, engrosando sus filas. Aquí, sin embargo, cada uno existe por sí mismo, incluso el grupo familiar del centro, con su hombre que da el brazo a la mujer y la mano al niño. Nadie tiene prisa: todos van hacia la misma meta, que acaso es la muerte.

Tiepolo no quiso ser original de ningún modo. Los perros (ya sean lebreles o perritos falderos) que constelan sus pinturas proceden de Veronese, así como los troncos oblicuos. Incluso en las imitaciones Tiepolo renunciaba a ser original. En los años de juventud de Tiepolo, Sebastiano Ricci había imitado a Veronese. Ricci era entonces un pintor prominente en Venecia. Imitar a Veronese implicaba cierto modo de mirar el pasado veneciano, que debía ser suntuoso, altamente decoroso y libre de tensiones evidentes. Tiepolo se adaptó felizmente a un surco ya trazado. Por eso Tessin lo describía como «seguidor de Paolo Veronese» y Algarotti reconoció en él a un artista que podría seguir pintando en la línea del «hacer paolesco».

¿Pero acaso no era ya Veronese un pintor supremo? ¿En qué medida el hecho de retomar su gesto y su aparato, dos siglos más tarde, hubiera podido agregar algo a su pintura? Con Sebastiano Ricci, de hecho, el oro de Veronese se había extenuado. La gracia

se precipitaba hacia la afectación. ¿Qué habría sucedido en el paso siguiente?

Fue entonces cuando en torno a 1740, con poco más de cuarenta años, perfectamente maduro, Tiepolo se encontró pintando un tema que Veronese y su taller habían tratado en diversas ocasiones (se conservan cuatro versiones): *El hallazgo de Moisés*. Decidió recalcar al máximo los elementos usados por Veronese en la versión más grandiosa, que por entonces se podía ver en el Palacio Grimani. A partir del formato, un largo rectángulo apaisado (178 x 277 en Veronese, 200 x 339 en Tiepolo, pero habría que añadir la figura del alabardero con lebrel, que una mano ignota amputaría un día del cuadro: hoy ese alabardero permanece en una colección turinesa). Las correspondencias son puntuales: dos alabarderos en Veronese, tres en Tiepolo; dos lebreles en Veronese, dos en Tiepolo; un perrito faldero en Veronese, uno en Tiepolo; varios troncos oblicuos en Veronese, varios en Tiepolo; una enana en Veronese, un enano en Tiepolo. Es como si Tiepolo se hubiera

puesto un desafío engañoso: componer una variación que repitiese el número más alto posible de elementos en una imagen, pero alejándose al máximo de ella. Un propósito adelantado a su tiempo, pues sería más fácil atribuirlo a un Stravinski que a un pintor del siglo XVIII. Pero Tiepolo confía en su apuesta y la vence del modo que le era más propio: haciendo que nadie se diera cuenta.

En las dos versiones horizontales de *El hallazgo de Moisés* —el de Veronese en Dresde y el de Tiepolo— se puede entrar, dar una vuelta y pasearse, como hacía Diderot con los *Sites* de Joseph Vernet. En Veronese, la hija del faraón ha salido del palacio para ir a bañarse en el Nilo, con un cortejo de doncellas y escuderos. Está vestida como una dama veneciana de alto rango, en pleno siglo XVI. Rica y generosa. No se ha quitado la corona. Levemente entrada en carnes, aunque menos que otra princesa —Europa— que Veronese pintó sentada sobre la grupa de un toro apacible, absorto en lamerle el pie izquierdo.

Para Veronese, la hija del faraón tiene la cabellera leonada. No camina: detrás de ella se entrevén dos caballos y el perfil de un

carruaje con relieves dorados. La ruta no ha sido larga: más allá del bosquecillo de troncos oblicuos se arquea un puente, perfectamente italiano, que conecta con la ciudad. Una ciudad con pórticos y columnas. Tampoco en las versiones verticales del *Hallazgo*, que se conservan en el Museo del Prado y en la National Gallery de Washington, Veronese ha renunciado a mostrar, con profusión de detalles, el puente y la ciudad al fondo. En todas se entrevé en la ribera del río a una muchacha que corre, envuelta en un vestido blanco. En las versiones verticales, las muchachas son dos. ¿Quiénes son? En su vestido blanco, encrespado por el viento, representan el único elemento del cuadro que no puede datarse. Podrían ser una anticipación de las doncellas que se aprestan a bañarse y juegan, ya destapadas. O un recuerdo de las ninfas, siempre cercanas al agua, y de la brisa que mueve sus vestidos. Mientras los personajes reunidos en torno a la hija del faraón realizan, cada uno, un gesto que la pintura detiene en su inevitable fijeza, Veronese concentra todo el potencial desorden vinculado al movimiento en la pequeña figura blanca que se atisba al fondo, con el busto cortado en dos por el asta de una alabarda en primer plano. Algo parecido sucede, en las versiones verticales, con la otra muchacha en movimiento, que se lleva una mano al tobillo, como para ajustarse una sandalia, y con eso introduce un mínimo factor de desequilibrio en ese mundo en el que todo parece perfectamente balanceado, y en el que parece difícil concebir algo capaz de escapar a ello.

La impresión del conjunto es de una perfecta continuidad entre el lugar artificial de los hombres, al otro lado del puente, y la naturaleza, con su tupido bosquecillo. La escena podría desarrollarse incluso en el interior del palacio del faraón. Sólo el oscurecimiento del color, en la densidad de los árboles, señala que allí hay algo que se llama naturaleza. Con una mano apoyada en la espalda de la doncella que le muestra al pequeño Moisés, y el otro brazo arqueado sobre su propio costado, la princesa exhibe sorpresa ante el pequeño ser salvado de las aguas. Basta la leve

oblicuidad en la silueta de la hija del faraón para juzgar la calidad de la pintura, muy superior a las versiones verticales, en las que la princesa tiene una postura solemne y juiciosa. Con estos mínimos desplazamientos, Veronese conseguía componer una escena a salvo de toda posible intrusión del exterior, suspendida en una sosegada perennidad, y provista además de una agitación lejana, como una pulsación.

En este punto, casi dos siglos después, frecuentando los mismos lugares y respirando la misma luz, aparece Tiepolo. Tienen razón Alpers y Baxandall cuando escriben que, para Tiepolo, «Veronese era la Pintura». Porque Veronese *es* la pintura, para cualquiera. Es el fondo remoto, vigoroso y dorado del que rebosan las imágenes, sin la carga del significado. Es el puro desplegarse de las figuras sobre la superficie, como en los tapices desenrollados. También para Tiepolo, éste era el único sobreentendido admisible en su arte. Pero en la pintura circula además algo que no se ve y que inviste cada partícula de materia: el tiempo. Tiepolo quiso repetir a Veronese dejando que el tiempo transcurrido actuase libremente. Tomó de él un gran número de elementos y los abandonó a su deriva natural. Al final, no hay nada tan cercano como estos dos cuadros; pero, al mismo tiempo, nada más distinto.

En primer lugar, en Tiepolo desaparece el fondo con el puente y la ciudad. Esta vez se asiste al encuentro entre el supremo artificio y una naturaleza silvestre, indiferente. Alta, delgada, provista de un invisible punto de apoyo bajo el suntuoso vestido, la hija del faraón es la gloria misma del artificio. Sin corona, pero cubierta de perlas: entre los cabellos, en torno al cuello, en las muñecas, pendientes del corpiño. Las perlas se adherían a ella como a un papel mosquitero. Pero el rasgo más excéntrico es una bandolera de hebillas y de oscuras piedras preciosas que le atravesaba el busto en diagonal, como una reserva de cartuchos. A partir de la cintura, estrecha y comprimida, el tejido se infla en pliegues y ondas, suficientemente amplias como para que se apoyara el perrito faldero, muy atento a la cintilla que el enano de la princesa le

mostraba, provocativamente. Todo esto se producía en el instante decisivo para la suerte de Moisés.

En la hija del faraón, Tiepolo introduce cambios fundamentales. A la imperturbable placidez de la princesa de Veronese sucedía un ímpetu contenido y cifrado. Aunque Michael Levey pretende estar al corriente de que para ella «los vestidos serán siempre más importantes en su pensamiento que cualquier otra emoción», todo lo que se puede decir con certeza de la princesa de Tiepolo es que no tiene cara de circunstancias. Mientras la pintura tendía ya —fatalmente— a poblarse de caras de circunstancia. Aquello que multitud de críticos han definido como inexpresividad en los rostros

de Tiepolo es la señal de su apartarse de los significados preestablecidos. El reino de la expresión es mucho más amplio y evasivo que esa gama, en el fondo escueta, que estaba todavía en curso en aquello años para los grandes temas bíblicos y que oscilaba entre el horror, el desdén, la sorpresa, la ternura, la conmoción o la mesurada elocuencia. El mundo estaba hecho también de otras cosas, y Tiepolo fue un explorador infatigable de esas zonas intermedias, poco conocidas e innominadas. A una de ellas pertenecía su hija del faraón. De su mirada líquida —acaso indiferente, acaso melancólica—, de sus rasgos que conservan alguna traza infantil, sobre todo en los labios y el mentón, nada se deja deducir con certeza. Salvo esto: la princesa está prestando oído a lo que le susurra la Vieja Elegante que está a sus espaldas: una mujer de alto rango, como lo prueban las joyas (también en ella, numerosas perlas entre el cabello) y la delicada gorguera blanca levantada. La vieja sí tiene una expresión inequívoca y rapaz: quiere que su mensaje penetre en la princesa, habla y al mismo tiempo apunta con el dedo al niño. Es una variante de la *dueña*: la mujer que ha sido bella, que ha vivido mucho, demasiado, y ahora está al servicio de las jóvenes. El ojo es perceptivo, las arrugas visibles, la expresión tensa. Pero aquí estalla un mecanismo que en otras muchas ocasiones se hará sentir en quien se mueva en el interior de las pinturas de Tiepolo: esa Vieja Elegante es una figura que ya conocíamos. En los frescos del Palacio Patriarcal de Udine era Sara recibiendo al Ángel. En el lienzo más mordaz de Tiepolo, *Dánae y Júpiter*, era la *dueña* de Dánae, que trataba de recoger en una bandeja las escasas monedas que Júpiter dejaba caer. Esto es, desde ya, desconcertante: el mismo personaje, reconocible por los rasgos fisiognómicos, por el peinado y por el vestido (siempre negros y siempre acoplados a una exquisita gorguera encrespada), es usado por la mujer del patriarca Abraham, en el momento en que acoge un inesperado don celeste; por la alcahueta de una indolente y adiposa cortesana, en el momento en que recibe la paga de un cliente adinerado y divino, y por la consejera de la hija del faraón, en

el momento en el que le sugiere algo al oído. Pero no son éstas las únicas apariciones de la Vieja Elegante. En Verolanuova, en el gran lienzo de la *Recogida del maná*, si la mirada se adentra entre la multitud de los judíos que recogen el fruto del prodigio, la Vieja Elegante aparece de nuevo. Siempre va vestida del mismo modo, con la cabeza rodeada por la gorguera blanca, aunque la travesía del desierto le haya estropeado un tanto la ropa y el tocado, y junto a ella hay un oriental.

Puede también darse el caso de que la hija del faraón pintada por Tiepolo fuese una doncella presumida, exhausta por los largos cuidados dedicados a su indumentaria. Pero es cierto que su figura cambia y se complica notablemente si se la considera junto a los dos personajes que la flanquean: la Vieja Elegante a su izquierda, el paje a su derecha. De negro la Vieja, enteramente cubierto de seda blanca el paje. Si la Vieja Elegante es uno de los personajes seriales de Tiepolo, apropiados para las ocasiones y los usos más diversos, el paje representa al Tiepolo más temerario, que busca la unificación. Muchos críticos lo han pasado por alto, aunque no Levey, quien escribió: «Podría estar modelado en porcelana de Meissen o Dresde, pero ha salido de la imaginación de Tiepolo como un toque fresco de fantasía, que no se encontrará en Veronese ni en Ricci».

¿Por qué ese paje, elemento genérico por excelencia, debía ser único? Empequeñecido por la princesa, que se yergue sobre un desnivel del terreno (aunque todo el cuadro juega con la

desproporción de las figuras), revestido hasta los pies de seda blanca con un amplio y ondulante sobrecuello rosa (y acaso es éste el *rosa Tiepolo* original), el paje lleva un cojín dorado con borlas. Más que un servidor de la princesa parece su hermano menor, de rasgos más finos, más raros. El cabello, rubio leonado, es apenas más leonado que el de la princesa, pero pertenece a la misma estirpe. Peinado hacia atrás, deja al descubierto una frente abombada, levemente hundida a la altura de las sienes. El paje no es afeminado sino de aspecto hermafrodita. La mirada es muy seria, penetrante. No se vuelve hacia el bebé encontrado, ni hacia la princesa, ni hacia nadie más. Si mira algo es el medallón en el pecho de la hija del faraón, quizás un camafeo, otra de sus numerosas joyas. Pero se advierte que esa mirada está suspendida en el aire. Por su estilo, y por el modo de disponerse, el paje parece separado de todas las otras figuras por una suerte de cesura antropológica. Es como si, para elaborar sus rasgos, hubiese sido necesario un tiempo más largo que el de los otros personajes, más terrestres, mejor definidos en sus funciones, desde la Vieja Elegante a los alabarderos y al omnipresente oriental que observa. Si se tuviera que decir a qué época pertenece el paje, no resultaría natural pensar en la Venecia del siglo XVI, a la que hace referencia el tipo de vestimenta, sino en una palabra que sólo con Nietzsche alcanzaría el sonido definitivo: *décadence*. El paje pertenece a aquello que, esencialmente, viene *después*, que resume en sí todas las linfas y todos los humores, que los transforma y vive en medio del resto del mundo como una astilla de otro origen, como la palabra *décadence* en la prosa alemana de Nietzsche. No es *décadent* quien quiere. Hace falta una larga obra del tiempo, una lenta mutación alquímica. En el paje de Tiepolo había sucedido. Por eso era imposible confundirla con todo lo demás, aunque se perfilaba en segundo plano, detrás de un enano y un lebrel.

El único personaje con el que Tiepolo nunca pudo es Jesús. Desde mucho antes existía la tendencia a transformarlo en una estampa, como demuestran los diversos Jesús de Sebastiano Ricci, predecesor de Tiepolo. Tiepolo no era un hombre que se opusiera al espíritu de los tiempos. No se oponía a nada, al contrario, fluía

incluso más rápido que la corriente. En las pinturas en las que aparece, Jesús es siempre el punto más débil del cuadro, que podía ser magnífico en sus otras partes. El drama, el puro sufrimiento, la salvación, eran elementos remotos para Tiepolo, devoto exclusivo de la epifanía y, por eso mismo, de los ángeles, los cupidos, las ninfas, los sátiros y las sátiras, de todos los seres intermedios y mediadores a los que les es confiada la circulación psíquica, entre cielo y tierra. Tiepolo se sentía cómodo en la estela de esas vastas poblaciones, ignoradas casi siempre por la humanidad común. Quizás solamente se sentía cómodo entre ellos.

Para probarlo basta con uno de sus dibujos conservados en los Uffizi, *Sátiro y sátira, con cornucopia*: un deslumbramiento de viveza pagana, como no se había visto en el Renacimiento y como ya no se volvería a ver. Las dos figuras se recortan sobre el papel, casi quemándolo. Al mismo tiempo poseen la levedad de un movimiento vibrante, que podría disolverse —junto con ellos— un instante después. La animalidad de la sátira no está edulcorada, por el contrario se acentúa: de las pezuñas a la punta de los muslos las piernas están cubiertas de vello cabruno y están abiertas, como nunca se le había concedido, en el arte, a una mujer desnuda. El torso y el rostro son en cambio enteramente femeninos, incluso podrían pertenecer a una muchacha de sublime belleza, que por capricho se adornara de una oreja de cabra. La cornucopia es solemne y sinuosa, como una serpiente o un fulgor que caen desde el cielo. El sátiro tiene una sola pata, que se convierte en una especie de cola, como en los primordiales Fohi de orígenes chinos. Hay un movimiento continuo, ondeante, desde la punta de esa única pata del sátiro a la punta de la pata derecha, abierta, de la sátira. No son personajes sino grumos de energía, que por un juego feliz de las apariencias disponen además de un cuerpo y un rostro. Pero no se puede estar seguro de que sigan allí dentro de un momento.

Tiepolo pintaba con seguridad y sobriedad las patas de una sátira, pero cedía un tanto (al sentimentalismo, el énfasis, la cara de circunstancias y la elocuencia) en los gestos de una santa. El drama le era ajeno, salvo bajo la especie de la tempestad psíquica que en los *Scherzi* gira en torno a un ara sacrificial. Ya se trate de la *Muerte de Jacinto*, de la *Subida al calvario* o del *Cristo en el jardín de los olivos*, la figura pictóricamente más floja es siempre la de quien sufre (sea Jesús o el joven amante de Apolo), en tanto que la intensidad se concentra en los orientales que miran. Con frecuencia, sus caras parecen máscaras.

Época incapaz de comprender ni concebir lo trágico, el siglo XVIII se limitaba —en la música, el teatro y la pintura— a representaciones de aquello que es el origen de lo trágico: el sacrificio. Con tono de cronista perplejo, Michael Levey ha anotado: «No existe otra época, por ejemplo, en la que el sacrificio de Isaac

haya sido tan popular». También Tiepolo se adaptó. Dedicó al *Sacrificio de Ifigenia* dos frescos, en la Villa Valmarana y en la Villa Corner de Merlengo. Este último fue destruido porque, cuando la villa cambió de propiedad, «la figura de Ifigenia, que llevaba el pecho descubierto y desnudo, le pareció demasiado licenciosa al arzobispo Soldati», y sus sobrinos fueron aún más estrictos: hicieron borrar los frescos, incluidas las *chinoiseries*, seguramente deliciosas. En esto se había convertido el sacrificio de Ifigenia: en ocasión para un aria de la *primadonna* y un desfile de escuderos, para cierta languidez y algún seno descubierto. Nadie parecía recordar lo que la situación implicaba: en cuestión de pocas horas, la hija del «señor de los hombres», *ánax andrôn*, muchacha venerada e intocable, se convertía en un animal al que degollar, según el mismo procedimiento.

En la Villa Valmarana, Tiepolo no se alejó demasiado de esas maneras. Su Calcante y su Ifigenia no resultaron memorables, aunque el lugar en que se encuentran puede inspirar cierto terror: rodeados de mármol reluciente y columnas que prefiguran un pórtico californiano, destacan la larga hoja empuñada por Calcante, un hacha apoyada sobre los escalones del ara, y la bandeja de plata que un joven acerca solícitamente para recoger la sangre. Limpieza y carnicería. Allí donde el drama se condensaba, Tiepolo parecía perder la paciencia. Como si quisiera dejarse reemplazar momentáneamente por cualquier experto en expresiones y poses al uso. Él reaparecería después, con plenos poderes, para pintar las figuras secundarias: los orientales, que obviamente asistían a la escena, vigilantes indefensos, ya con la mirada puesta en la cierva que habría de ocupar el lugar de Ifigenia.

Pero todo cambiaba, dándose vuelta como un guante, cuando eran los orientales mismos quienes actuaban, tanto en los *Caprichos* como en los *Scherzi*. En esas ocasiones tenemos la impresión de ser arrastrados fuera del siglo y de volver a vivir en una época remota, en la que el sacrificio no era una de esas cosas que se veían en la ópera sino el origen de todo acto. Su significado

arcaico reaparecía. Entonces, aunque las vestimentas habían cambiado, los orientales podían recordar a los *adhvaryu* y los *hotṛ* védicos afanándose en torno al fuego de la oblación.

Los Tiepolo eran una de las grandes familias venecianas. En el siglo XIII el dux Jacopo Tiepolo había donado a los dominicos el terreno en el que se erigiría más tarde la iglesia de San Juan y San Pablo. Pero Giambattista Tiepolo no descendía de ellos. Su padre era *parcenevole di vascello*, expresión véneta que significaba accionista de barcos que descargaban sus mercancías en el puerto de Venecia. Giambattista nació en el barrio popular de Castello y quedó huérfano de padre cuando sólo había cumplido un año. Durante el resto de su vida fue llamado Tiepoletto, quizás para distinguirlo de los grandes Tiepolo, quizás para señalar el hecho de que era conocido de todos, como una máscara o un demonio del lugar.

Cuando Tiepolo quería hacerse el veneciano cortés —cortés sobre todo con los poderosos, que eran al mismo tiempo sus patrones— se volvía engorroso, lanzándose a excesos de funámbulo chino que corta el aliento con sus evoluciones y continuamente finge estar a punto de caerse. Una carta a Algarotti, entre las pocas que se han conservado, da una sensación de vértigo cómico:

> Sr. Con. Sr. Patrón Excmo.:
>
> Siempre fue tanta y tan continua mi fe en el limo. Señor Conde que suscita en mi ánimo su antigua autoridad hacia mi persona que no obstante la dilación del tiempo me persuado de no haber en usted menguado un punto el recuerdo de quien es su buen y sincero servidor. Una muy precisa prueba de no engañarme es la hoja suya Rueg. Señ. Conde que me lo confirma al mismo tiempo que me consuela con tan gentiles impresiones que en la Misma leí. Yo no puedo ni sé contestar a

esto otra cosa que los actos de mi respeto y la expresión de las más diversas gratitudes, agregando además que no habiendo en mí disminuido en un punto la memoria de mis infinitas obligaciones, sino que la inclinación que siempre he tenido por su dignísima Persona vuelvo a encontrar el mayor placer en el honor de servirle en todo lo que fuese de su agrado con esa misma presteza con la que en todo tiempo he buscado de demostrar, así no creeré mejor empeñado el tiempo que en esos pocos días en los que estaré para ejecutar sus preciados encargos, sólo le anuncio que sin fallo alguno al final del presente mes deberé llegarme algunas jornadas a Milán por una urgencia mía, donde no estaré para entretenerme sino diez o doce días solamente, después de los cuales volveré y ya no me moveré con la segura satisfacción de poderle servir.

Este desaforado, irrefrenable monólogo exterior lleva la fecha del 16 de marzo de 1761, es decir ocho años después de la conclusión de los frescos de Würzburg y un año antes de la partida hacia Madrid. Pintor famoso y deseado, ya anciano, Tiepolo se sentía sin embargo en la obligación de escribir en estos términos a Algarotti, que no era un aristócrata vanidoso sino el especialista que más había apoyado, desde hacía muchos años, su pintura. Las costumbres de la época no bastan para explicar este comportamiento de Tiepolo, así como los laboriosos tocados de las damas de la época de Jorge III no bastan para dar cuenta de los ostentados por las mujeres de Füssli. Además, en otras ocasiones, Tiepolo había sido capaz de usar un tono bien distinto, más suelto y familiar, con el mismo Algarotti. Tal cosa sucedía en una carta casi veinte años anterior, cuando Tiepolo trabajaba en los frescos de la Villa Cordellina; entonces escribía a su amigo: «Yo estoy aquí pero no puedo hacer mucho debido a la extrema cantidad de extranjeros que hay. Le juro que me sería más grato un día con usted en el campo charlando de pintura que todas las diversiones de esta villa, que, créame, no son pocas». El tono esta vez es seductor, y

sabemos que el experto Algarotti hubiera sido feliz de poder charlar de pintura con Tiepolo. Una vez, a propósito de dos cuadros de Ludovico Carracci de muy distinto estilo, había escrito que se hubiera necesitado «toda la sagacidad de Tiepoletto, tan gran conocedor de estilos, como él es, para reconocer que esos dos cuadros están pintados por la misma mano».

Tal vez no sea aconsejable sondear la psicología de Tiepolo, igual que la de Mozart. Por otra parte, sería en vano. El hombre que no podía escribir una carta sin precipitarse en reverencias, homenajes, excusas, declaraciones de lealtad, gratitudes, obsequios, deferencia, mucho más allá de lo que la urbanidad exigía, y enredándose de continuo con la gramática y la sintaxis, era el mismo que tanto en las láminas de los *Scherzi* como en los cielos y continentes de Würzburg había diseminado detalles irreverentes y corrosivos, con soberano sentido de la impunidad y serena insolencia.

¿Qué supone la teatralización del mundo que tiene lugar en Tiepolo? El proceso se había iniciado con Veronese, como algo completamente natural. Sus telas hacían suponer que el mundo existía ante todo para ser pintado. Mientras que con Tiepolo se iba más allá: las puertas de lo existente eran arrancadas de sus goznes y lo que aparecía detrás se apoyaba en una nube, como sucedía con la Virgen o con Venus. Esto no podía carecer de consecuencias en la estabilidad y consistencia de todo.

Las proximidades históricas y temáticas pueden esconder profundas incompatibilidades, casi fisiológicas, como entre teólogos enemigos. Éste fue el caso de Boucher y Tiepolo, que tuvieron vidas paralelas y murieron con pocas semanas de diferencia. Es reveladora la comparación entre uno de los dos cuadros dedicados por Boucher a *Venus pidiendo a Vulcano las armas para Eneas* y el lienzo de Tiepolo sobre el mismo tema. Boucher situó la escena en un cielo blando y pastoso, pleno de un auténtico «guiso de niños» (la definición es de Madame Geoffrin y fue aplicada por primera vez a un Greuze), donde una Venus levemente basedowiana pero provista de unos senos intachables esperaba con indolencia que Vulcano le diera la espada ya lista para su predilecto. En cuanto a

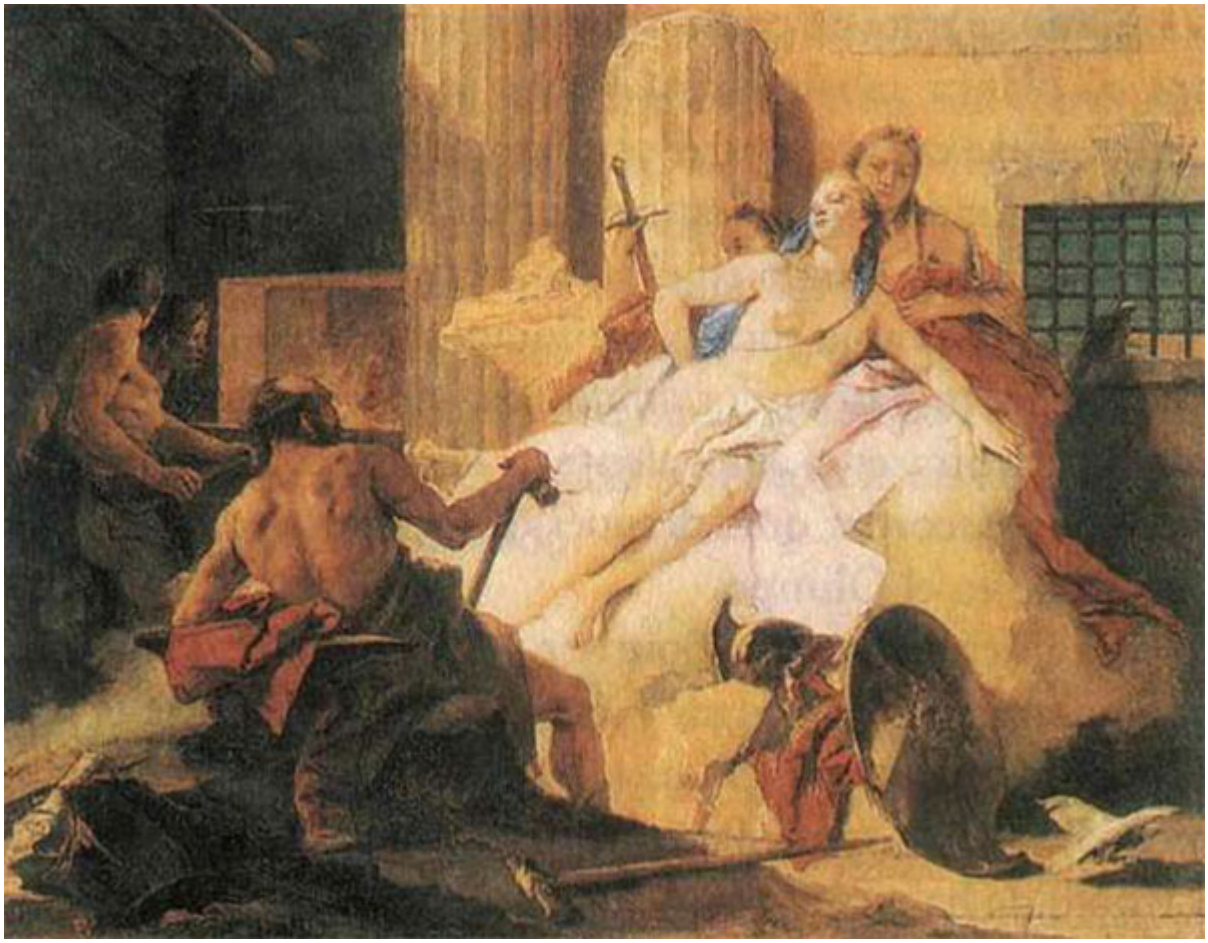
Vulcano, de su actividad de forjador sólo daban testimonio un yunque y una prensa.

Esos cielos desplegados por Boucher parecen pesados si se los compara con Tiepolo, que en medio de la fábrica tenebrosa y claustrofóbica del artesano divino hace descender a Venus posada sobre una nube que es también y al mismo tiempo espuma condensada y un vasto tálamo. El rostro no alcanza el altivo encanto de otros seres rubios de Tiepolo, pero la actitud revela a la diosa por su soberana soltura. Para Venus no se trata de pedir, sino de mostrarse. Oscilando sobre su blanca cabalgadura, Venus se ha deslizado, sin siquiera darse cuenta, entre los barrotes carcelarios que separan del mundo el candente taller del artífice. Entonces su nube se ha depositado en el suelo, ocupando el lugar con la naturalidad de una roca que aflorara del suelo desde siempre. En tanto bastan dos columnas —de las cuales una está rota— para ofrecer el equivalente de los troncos que gustan a Tiepolo y recordar que, después de todo, esa escena singular sucede en el Olimpo.

La diferencia entre Boucher y Tiepolo es evidente: en su impertérrita frivolidad, Tiepolo consigue retener el sentido de lo que es una epifanía; Boucher, en cambio, no sabe bien de qué se trata. Pero ¿cómo se habría juzgado a ese Tiepolo de haber sido expuesto en el Salón? Mal, sin duda. No se lo podía considerar una *grande machine* y ni siquiera un cuadro galante. La palabra *epifanía* no pertenecía al léxico de las Luces, aunque era una modalidad de las luces. El fallido encuentro con Tiepolo ayuda a dar cuenta de cierto carácter árido y desfalleciente, de una angustia del alma que se habría perpetuado a lo largo de los Salones. No basta la influencia de Tiepolo sobre un fino dibujante como Dandré-Bardon, reivindicada por Pierre Rosenberg, para mitigar la *fin de non-recevoir*, fundada sobre la incomprensión y no ya sobre la ignorancia que Francia reservó a Tiepolo. Había una incompatibilidad de fondo, que aparece incluso en los elogios de Cochin, generosos pero restrictivos y paternalistas, en su carta a Caylus («Tiepolo es rico en genio sobre todo en los techos, en los

que se atreve con los sucesos históricos más difíciles; su estilo es algo limitado y árido, sobre todo por la excesiva claridad que predomina en sus cuadros»).

Michelessi, el primer biógrafo de Algarotti, le atribuye a éste una influencia benéfica sobre Tiepolo: «A los frecuentes consejos amistosos [de Algarotti] el ilustre Tiepoletto debe el haber moderado en parte su inflamada fantasía poética». Los excesos de Tiepolo —muy numerosos, a partir de las primeras obras— no se les escapaban, por tanto, a sus contemporáneos y, aunque terminaban por ser supeditados a su «inflamada fantasía poética», no por ello eran considerados una virtud. Evidentemente también Italia se inclinaba hacia esas *grandes machines* que se presentaban cada año en el Salón y frente a las cuales Diderot se esforzaba por no bostezar. Por fortuna, Tiepolo era ajeno a las tendencias intelectuales que lo rodeaban, incluso cuando no se oponía a secundar a quien lo recompensara adecuadamente. Traspuesta a la época romántica, su «inflamada fantasía poética» hubiera resultado irritante porque estaba completamente desprovista de blandura sentimental. En época ilustrada (aunque la Ilustración en Venecia era, como dicen los niños, *para aparentar*), iba contra esa segura estrechez del espíritu que entonces parecía *comme IL faut*.



Resulta mezquina la aspereza con la que Roberto Longhi trata la fatuidad de los encargos de Tiepolo y la docilidad del artista para adaptarse a los deseos de sus patrones. Antes que eso hubiera podido admirar, como raro ejemplo de armonía preestablecida, el hecho de que en cuatro ocasiones, con pocos años de diferencia, varias familias patricias del Véneto encargaran a Tiepolo las pinturas del Tiempo que descubre la Verdad —en el sentido de quitar los velos. Sus patrones se imaginaban que iban a contemplar en los techos de sus palacios y de sus villas un tema altamente moral y de paso una bella mujer desnuda o por lo menos destapada. Tiepolo, en cambio, quería ante todo pintar cierto viejo, poderoso y absorto en sus pensamientos, familiarmente ligado a cierta mujer rubia y mórbida. Ambos ejercían sobre Tiepolo una fuerte atracción física. Además eran para él la pareja ideal, mucho más que amantes

legendarios como Rinaldo y Armida o Medoro y Angélica, a quienes hubiera pintado con idéntica maestría, pero se hubiera visto obligado a dotarlos de un aire sentimental y hasta un poco vacuo, como si recitaran un parlamento obligado. Tiempo y Verdad, en cambio, no tenían ninguna necesidad de mirarse. Se conocían tan bien, desde tiempos tan inmemoriales, que podían permitirse permanecer inmersos largamente —tan largamente como durara la pintura—, cada uno por su parte, en sus pensamientos, sin que el otro se ofendiese. Mientras tanto, Verdad advertía la leve y firme mano de Tiempo en su flanco; eso la tranquilizaba.

La joven rubia y el hombre con barba, viejo y temible: es la polaridad a la que Tiepolo, con cualquier pretexto, se confía. Ya sean Verdad y Tiempo o, en cambio, Cleopatra y los dos orientales que la flanquean (¿para protegerla o para vigilarla?): dondequiera que la belleza se presenta, soberana, exige esa combinación, que es también una disonancia de elementos. Nada serían los orientales por sí solos, pero incluso Cleopatra tiene necesidad de ellos, mucho más que del ocasional capitán recién descendido de una nave. Otras naves llegarán, y siempre un amante intrépido y desconocido quedará estupefacto y humillado ante el espectáculo de Cleopatra disolviendo su perla más valiosa en vinagre, para después *bebérsela*. Pero los orientales, que observan la escena desde la sombra, no se sorprenden. Conocen la escena, saben que podría repetirse cada vez que desembarca en Alejandría un extranjero hinchado de poder pero no habituado todavía a los meandros de la sabiduría oriental, que es también sabiduría mundana y puede servirse de una perla y de una copa de vinagre.

Las relaciones entre Verdad y Tiempo muestran perplejidades de todo tipo. ¿Pero entre Venus y Tiempo? Según toda visión moralizante y punitiva, deberían ser potencias enemigas. Nada teme tanto la belleza como la hoz de ese viejo alado. Pero no para Tiepolo. Personajes eminentes en el techo del Palacio Clerici, Venus y Tiempo se presentan como una pareja armónica y plácida, que no se preocupa por nada. Venus no es la más vehemente de las rubias

leonadas de Tiepolo, pero emana eros. Rostro redondo, casi en la línea de un Piazzeta, alejado de toda preocupación por la expresividad. La rodilla carnosa, la pierna fuerte. Tiempo se muestra de espaldas. Tiepolo siempre prefirió que la espalda masculina fuera vigorosa, ligeramente encorvada. Se valía de cualquier pretexto para pintarla. Incluso cuando Santo Domingo reparte el rosario, en el techo de la iglesia veneciana de los Jesuitas, un anónimo joven de poderosa espalda lo observa. Pero la espalda de Tiempo tiene algo más; es una prodigiosa concentración de fuerza: que nos ignora, precisamente por darnos la espalda. Respecto de quien lo mire, ya está más allá. Dos mechones suaves de cabello blanco se dividen en su nuca: esto es todo lo que se nos permite ver de su cabeza.

Pero, en el cielo, los accesorios cuentan más que los personajes; entre aquéllos hay que considerar las nubes. Venus y Tiempo se apoyan en una espumosa montaña turquesa, sobre la que se extiende, sin ninguna función aparente, una tela de color añil. Los dioses son sobre todo una ocasión para la epifanía de los tejidos. Puesto que las personas —en sentido estricto— ya no están, un poco al modo de René Guénon, quien solía decir: «Rene Guénon no existe». Venus tiene en su mano una rosa blanca —y sus hojas son el único toque de verde en el cielo. Recuerdan que allí debajo, muy a lo lejos, está la tierra —y algo que se denomina Naturaleza. El

brazo derecho de Venus roza una de esas soberbias telas floreadas que *siempre* formaban parte del guardarropa de la última reina de Egipto. En el banquete con Antonio, Cleopatra llevaba una tela malva, en tanto que para recibirlo en el puerto había preferido una con fondo de color miel (pero también el Ángel que se le aparecía a Sara —en el Palacio Patriarcal de Udine— se había agenciado rápidamente otra de esas telas floreadas, con dibujo negro sobre fondo arena). Entre Venus y Tiempo se agita en el aire una suerte de torbellino rosa: es otra tela, que no parece pertenecer a nadie y no sirve para otra cosa que para manifestar su propia existencia. Pero lo más sorprendente es el color de las grandes alas de Tiempo. Un turquesa un poco más claro que el de las nubes de debajo. Las plumas, muy blandas, se destiñen sobre la gran hoz. Su gris metálico acoge generosamente reflejos azulinos y plateados, hasta la punta fina, que es una astilla de luz anaranjada. Este grupo de familia (hay también un pequeño Eros fajado, que tiene ceñida su aljaba, a la espera de entrar en acción) reúne, como en un haz de paños atados, soberana indolencia, escondida concordia y terror.

Si el viejo vigoroso no tiene ya alas, si la expresión se ha vuelto ceñuda y oscura, si la mano es rapaz, si la muchacha se asemeja más a la Venus un tanto patatosa del Palacio Clerici, la pareja del viejo y de la joven rozagante puede convertirse en la de Hades y Core, o bien Plutón y Proserpina, en el techo del Palacio Labia. En el reino de los muertos las telas deben ser más discretas, aunque subsiste un poco de añil. Un pequeño Eros no renuncia a agitar un tejido dorado. Lo que permanece idéntico es la rueda, incluso en la factura de sus rayos: la inexorable rueda del tiempo, que en esta

ocasión se convierte en una rueda del carro de Hades. Core ya no tiene en la mano una rosa blanca sino una corona, compuesta con las flores que estaba escogiendo cuando Hades la raptó. En su rostro no hay sorpresa ni miedo ni vergüenza. Perfectamente tranquila, observa al observador y deja que los dedos largos y poderosos de Hades le estrechen la cintura. El equilibrio entre las dos figuras es perfecto, incluso en la relación entre la pierna nudosa y broncínea de Hades y la blanda y blanca de Core. Si algo dramático ha sucedido, ya no parece perturbar la mente de Core. No se puede pretender que Hades sea un dechado de cordialidad.

En el taller de Tiepolo los dibujos se recogían en álbumes divididos por géneros. Cada álbum cubría un ítem de su repertorio. Las composiciones que allí aparecían mostraban lo que algún día podría encontrar un lugar en su pintura. Aunque muy raramente eran transferidas tal cual (un ejemplo se halla en el *Sacrificio de Ifigenia*, en la Villa Valmarana, donde Calcante retoma un dibujo en el que la escena se fija en un momento posterior, cuando el arúspice muestra el filo del cuchillo y vuelve sus ojos al cielo). Mientras tanto, esas figuras entraban en los dominios de su tribu, de los que irían saliendo los personajes de los frescos y de las telas.

En su mayor parte, estos álbumes fueron diseminados por los marchantes y los coleccionistas. Sin embargo algunos —como los dos del Victoria and Albert Museum— se conservaron íntegros. El segundo lleva el título *Sólo Figuras Vestidas* y presenta ochenta y seis personajes vestidos de diversas maneras. Otro, ya imposible de reconstruir, se titulaba *Sólo Figuras para Techos*. Las *Sólo Figuras Vestidas* ofrecen una secuencia de personajes aislados, cada uno tomado en un gesto o una postura inconfundible.

Por si aún fuera necesario, el álbum confirma que la humanidad de Tiepolo estaba compuesta en gran medida por figuras orientales: unos dos tercios del conjunto. Ancianos intimidantes, de rasgos marcados, con frecuencia de expresión sombría, con frecuencia

rapaz. Junto a ellos, adolescentes y mujeres rubias, lozanas, con la cara redonda y los ojos a flor de piel. Al mismo tiempo que penaba para dar forma a toda una población de adultos funcionales, activos, hombres entre los treinta y los cincuenta años. Se diría que Tiepolo ni siquiera reparaba en ellos. El presupuesto de su pintura, ya fuera sacra o profana, era una severa selección de los tipos humanos, una reducción fisiognómica que dejaba sobrevivir un número de posibilidades muy restringido. Enorme en cambio era la variedad de sus apariciones, entre los grupos de toda especie y de todo origen. La imponente homogeneidad de la pintura del Tiepolo, a pesar de su enorme amplitud, es ante todo de carácter y genético. Como si Tiepolo hubiese elegido sólo a los individuos con ciertas señales astrales, descartando sin ambages a todos los demás. Esta selección se aplicaba asimismo a los vestidos, a los gestos, al maquillaje. Todos los pintores —se dirá— hicieron algo similar a lo largo de siglos. Pero en Tiepolo el procedimiento se vuelve tanto más audaz cuanto más discordantes son las circunstancias en las que sus personajes se muestran. Nada revela la diferencia específica, incluso la unicidad de Tiepolo, como la comparación con Veronese, su precursor directo y proclamado. En las bodas de Cana o en la mesa de Levi la variedad humana es ecuménica. Lo significativo es cierto movimiento de las figuras y cierta oscilación cromática. Por lo demás, todos son sustituibles. No es así en Tiepolo: su selección de las figuras, hasta el más mínimo secundario, es obligada, orientada en una única dirección. Tiepolo no quiere que su compañía esté infiltrada de extraños, y toda una parte considerable de la fisonomía humana le es extraña. Pero tal es la habilidad de Tiepolo para poner en juego los contrastes en el interior del círculo de sus elegidos que la impresión primera es la de pasearse por un puerto levantino, donde todo se mezcla —y los animales, los tejidos y los hombres se destiñen más fácilmente que en ninguna otra parte los unos sobre los otros.

El escenario era ilimitado pero la compañía no demasiado numerosa. Compuesta, eso sí, de actores hábiles en el cambio de

registro y en la representación de papeles muy distintos. Ese viejo robusto y musculoso que, bajo la apariencia de Neptuno, ofrece su tributo a la rubia Venecia es al mismo tiempo quien, otro día y en otro lienzo, hoy en Boston, será Tiempo que desvela a Verdad, que es la propia Venecia o una pariente cercana. Como una pareja de bailarines, hacen gestos que dejan ver una larga relación entre ellos. Tiempo sostiene a Verdad sin ningún esfuerzo con sus brazos bruñidos y la mano de Verdad se posa, distraída y confiada, sobre su espalda. También las alegorías están ligadas por familias y filiaciones, tan sólo un poco más duraderas que las humanas. La más constante en su apariencia es Tiempo, que se mantiene con idéntica fisonomía, y siempre en el acto de quitar el velo a Verdad, en el techo de la Villa Cordellina. Ahora su mano se posa con íntimo afecto sobre el flanco de su compañera, que se reconoce pariente de la otra Verdad más por la forma del pecho y la rodilla que por el rostro, enmarcado esta vez —caso poco frecuente— por una cabellera más oscura, castaña. Tiempo es un viejo que emana fuerza pero, para la ocasión (como en el óvalo para el Palacio Contarini, hoy en la National Gallery de Londres), puede también ser capaz de intensa y silenciosa devoción, en el acto de llevar en los brazos el hijo que Venus le acaba de entregar y a quien la madre roza la cabeza, mientras muestra su seno, uno de los más encantadores que registra la historia de la pintura. No sólo porque le corresponde, en cuanto Venus, sino además porque el erotismo es acaso la primera entre las cualidades distintivas y omnipresentes de Tiepolo. Erotismo: cualidad de la materia, como la acidez, liquidez, etc. Artigo Cajumi se refirió en una ocasión a la «masonería del placer» para definir «la religión del siglo XVIII». Tiepolo no pertenecía a esa secta, pero la presuponía. Su pintura es erótica en cada una de sus fibras. No sólo en los cuerpos y en las actitudes sino en el *ductus*, que atraviesa sus figuras como una ola luminosa. Sin embargo Tiepolo no es nunca galante, entre otras cosas porque esa categoría era desconocida en la pintura veneciana. Pero el eros emanaba de cada uno de sus gestos, sobre todo cuando usaba

técnicas que no admiten el retoque: el fresco o el grabado. Por una suerte de acuerdo secreto, las exigencias de sus amos —ya fueran eclesiásticos o nobles— coincidieron, a lo largo de varias décadas, con la vocación de su arte. Sólo el fresco podía permitir a Tiepolo practicar una pintura que aspiraba a convertirse en una pura modulación de la luz. Mientras la luz era conquistada, de otro modo, en la intrínseca pesadez y entre los muchos estratos de la pintura al óleo. El contraste se advierte a lo largo de toda la vida de Tiepolo, hasta el último periodo, en Madrid. Se deshace solamente, si acaso, en los lienzos de pequeño formato en los que desemboca su obra, equivalente en él al «*petit pan de mur jaune*» de Vermeer.

En el curso de los años, Tiepolo recompuso el mundo en una secuencia de figuras, gestos y puntos de vista. Secuencia inmensa,

pero limitada: cerca de cuatro mil dibujos en partes sistemáticamente divididas, como soldados listos para entrar en batalla. Combinando esas figuras, esos gestos, esos puntos de vista, sabía que podía satisfacer cualquier nuevo encargo, sagrado o profano. Ya se tratara de una orden religiosa o de una familia aristocrática, del rey de España o de la zarina, para él no había mucha diferencia. Tiepolo estaba protegido y separado de todos gracias a ese palpitante caravanserrallo que invisiblemente lo rodeaba. El *ars combinatoria* propugnado por Leibniz encontró aplicación no tanto en los razonamientos como en las figuras. Tiepolo tenía preparado un almacén teatral que reproducía la continuidad del mundo segmentándolo en series de módulos figurales, que después se mezclaban y encontraban continuidad, con frecuencia en los techos de las iglesias y palacios, o en las paredes de las villas. Es cierto que el secreto de ese repertorio era un secreto de familia, limitado al padre y a sus dos hijos. Pero entre ellos operaba sin obstáculos. No sólo los hijos seguían al padre en todas las variantes (Giandomenico recurría a los orientales y a los lebreles no menos que Giambattista), pero incluso allí donde los hijos parecían buscar un camino propio (Giandomenico en la crónica cotidiana, como en la Villa Valmarana y en Zianigo) el padre los acompañaba, siempre con recursos de altísima comicidad e ironía, que desvelaban con pocos trazos indelebles las comparsas de una comedia perpetua. Si alguna vez quería captar un ángulo del paisaje o las paredes desconchadas de un establo, en sus imágenes se guardaba el aliento impalpable de la vida, más aún que en las del cuñado Guardi. Pero en esos dibujos Giambattista excluía siempre la figura humana, como si fuese una molestia. Por lo general, Giambattista era capaz de hacer todo lo que hacían Giandomenico y Lorenzo; y Giandomenico y Lorenzo podrían hacer buena parte de lo que hacía Giambattista, aunque con cierta atenuación de la intensidad y la elegancia, no sólo como índice de su inadecuación sino como discreto homenaje al padre. No parece que muchos se hayan esforzado en penetrar en los ocultos mecanismos biológicos

y mentales de la familia Tiepolo. Desde los tiempos de Giambattista circulaba la especie del gran decorador de prodigiosa facilidad, del más hábil de los pintores. Pero enseguida pasó bruscamente de moda. Algo parecido se dijo de Giandomenico. Después ambos pasaron bruscamente de moda.

Tiepolo correspondía a un trazado fisiognómico, a un sello que Europa había llegado a crear, casi sin darse cuenta, después de siglos de oscura elaboración. Era el cielo de Europa: el único cielo que sabía abrazar, con ecuánime benevolencia, todas las imágenes, de los dioses y de los hombres, de los santos y de las ninfas, del Olimpo y de Belén. El escepticismo y la mística: Tiepolo acogía todo, pero reduciendo siempre la dependencia de las figuras con respecto a la gravedad. El paso se volvía apenas un poco más ligero, más fluido. Pero nada era olvidado, desde los enanos y Polichinela a los ángeles y los dragones. Nacido en la ciudad en la que las mujeres usaban máscara y por eso se permitían «hacer absolutamente lo que querían» (dice un viajero), su disponibilidad metamórfica no parecía antinatural. Celebrado sobre todo por su rapidez y seguridad, fue requerido también desde fuera de los confines de la República Serenissima, aunque los reinos de Francia e Inglaterra le estuvieron vedados. Pero en ningún lugar fue reconocido por lo que era ni fue comprendida la peculiaridad del sortilegio que operaba a través de su mano. Llegó sin encontrar resistencia y se alejó sin suscitar ningún pesar, perdiéndose entre los nombres de los que se guarda una opaca, confusa memoria. Nadie sospechó que con él desaparecía el último punto de equilibrio en lo visible. Evasivo, inseguro y fascinante. Así era. A continuación, incluso la posibilidad de que ese punto existiese cayó en el olvido.

II. Teúrgia meridiana

La obra de Tiepolo podría presentarse como una sucesión de frescos más o menos grandes, de retablos de altar más o menos imponentes, de escenas mitológicas más o menos artificiosas y de retratos más o menos oficiales, si no fuera porque alberga también, anidada en su centro, una pequeña alacena de especias, drogas y venenos poco vistosa y señalada por dos etiquetas de apariencia tranquilizadora: *Caprichos y Scherzi di fantasia*. Se trata de treinta y tres grabados: diez *Caprichos* y veintitrés *Scherzi*; horizontales los primeros, predominantemente verticales los segundos (veintiuno de ellos) y de formato más grande. El conjunto constituye la casi totalidad de la obra autógrafa de Tiepolo como grabador, que consta de treinta y cinco hojas. Obra restringida en su extensión, si se la compara con los grabados de Stefano Della Bella o incluso con los del propio hijo de Tiepolo, Giandomenico (más de setecientos setenta y cinco hojas) o la de Rembrandt. Pero con implicaciones inagotables. Acerca de la datación de estos aguafuertes se extiende una larga disputa, a veces vana, que ha alcanzado sin embargo dos dilucidaciones. En 1972 María Santifaller descubría en el Taller de Imprenta de Dresde una copia de la compilación de grabados de Anton Maria Zanetti, que incluye, al final, los diez *Caprichos*de Tiepolo, fechados en 1743. (Bettagno, por su parte, encontró poco después la fecha de 1742 en la dedicatoria de la compilación de Zanetti a Castle Howard). En 1971 Lina Christina Frerichs publicaba algunos documentos ligados al Álbum Tiepolo de la Bibliothèque Nationale, álbum que contiene todos los aguafuertes de los Tiepolo provenientes de la colección de Pierre-Jean Mariette y que había sido transferida al Cabinet du Roi en 1775. Estos documentos revelaban de manera incontrovertible que veinte de las veintitrés

hojas de los *Scherzi* estaban ya terminadas en 1757, en tanto que de una nota que acompañaba una factura de Giandomenico Tiepolo a Mariette resultaba que el coleccionista habría recibido poco después en París otros cuatro grabados «del Sig.r Padre», aún sin corregir, incluyendo el frontispicio. En 1775, ya muerto su padre, Giandomenico estamparía sobre este frontispicio el título de *Scherzi di fantasia*, para la segunda edición de la obra grabada de Giambattista Tiepolo. En esa edición las hojas de los *Scherzi* aparecían numeradas por primera vez, también por obra de Giandomenico. Dado que todo intento posterior de establecer una secuencia razonada de los *Scherzi* ha carecido de fundamento, esa numeración se mantiene como la única de referencia.

Los otros grabados vendidos por Giandomenico a Mariette en 1757 se remontan, todos, al periodo anterior a la partida hacia Würzburg, en 1750; ello ha llevado a Dario Succi a argumentar que al menos veinte de los veintitrés *Scherzi* debían de haber estado terminados para esa fecha. En tanto que, según Frerichs, «los últimos tres grabados de los *Scherzi di fantasia* fueron comenzados por Giambattista en 1757 y no llegaron a manos de Mariette hasta la primavera de 1762». La actividad de Tiepolo como grabador quedaría por tanto acotada en gran parte al cuarto decenio del siglo, con una coda en el quinto. Periodo de perfecta madurez, en el que Tiepolo dejó aflorar su secreto.

Meticulosos y pacientes cuando afrontan cuestiones de datación o de técnica del grabado, la casi totalidad de los estudiosos de Tiepolo comienzan a vacilar cuando se topan con la necesidad de responder a la cuestión más candente: ¿qué sucede en los *Caprichos* y en los *Scherzi*? Después de algún obligatorio reconocimiento al carácter enigmático, misterioso y oscuro de las escenas, después de hacer referencias —siempre vagas y carentes de demostración, apuradas como si se tratase de una materia demasiado conocida— a atmósferas e influencias esotéricas

presentes en la Venecia de la época, el discurso se precipita, con alivio evidente, en otras direcciones. La tendencia general inclina a tomarse a la letra el título de *Scherzi*, entendiéndolo como una zona de juego, divertimento, evasión en la obra de Tiepolo. Las formulaciones varían, pero concuerdan en el fondo. Pignatti habla de «*evasión sentimental* del artista»; Anna Pallucchini de «evasión de la fantasía errabunda»; Diane Russell anota sobriamente, a propósito de los *Caprichos* y los *Scherzi*, que diversos estudiosos «los han considerado asuntos carentes de significado específico, fantasías que Tiepolo juntó para su diversión». *Divertimento*: éste parece ser, después de todo, el término más tranquilizador, el contrapeso más adecuado para la turbia, insinuante gravedad de los *Scherzi*, como si Tiepolo hubiese actuado, en ese *enclave* de su obra, bajo la insignia del itálico «dejadme divertirme». Ahora bien, si los *Scherzi* eran ante todo, como opinaba Passamani, un «divertimento de las horas ociosas», no se entiende por qué fueron a tal punto repetitivos y obsesivos. La fantasía, en ellos, no parece desbordarse, sino agudizarse y concentrarse. Si se trataba de divagaciones, debían ser de carácter maníaco. Se puede comprender la impaciencia con la que los críticos más diversos han querido eximirse de toda indagación sobre aquello que se representa en los *Scherzi*. Hasta el sabio Henri Focillon, en un artículo precursor, se complacía en observar que «en esa alegre, licenciosa y extenuada Venecia cuya imagen hicieron resplandecer los poetas, las invenciones más extrañas, las fantasías y los caprichos más audaces se hacían posibles». Observación bastante certera, pero demasiado genérica también. El aire de Venecia podía ser propicio a los caprichos, y es también cierto que Venecia era por entonces «el almacén de impresión de Europa». Pero ciertamente aquellos *Caprichos* y aquellos *Scherzi* sólo fueron de Tiepolo, solitario y férreamente separados no sólo de cualquier antecedente local, sino de toda su época. La única verdadera afinidad era con un veneciano, Piranesi, que justo entonces pisaba el taller de Tiepolo y que cuatro años después de los *Caprichos* grabaría sus *Grotescos*,

que son una versión prolongada y condensada de aquéllos, esplendor amazónico de vegetación y escombros antiguos.

Aún más sospechosa es la celeridad con que, tras haber evocado un trasfondo oculto, se nos pide que olvidemos su relevancia. Así por ejemplo Diane Russell: «Los aguafuertes de Tiepolo nada tienen en común con las complejas y específicas prácticas ocultas de su tiempo». Afirmación apodíctica que induce a suponer en la estudiosa un conocimiento profundo de tales «prácticas ocultas», conocimiento que, sin embargo, no deja traza alguna en su trabajo, aparte de una fatua cita de una referencia de Voltaire a los progresos de la superstición. Más allá de las épocas, de las escuelas y de los métodos, la actitud común de la crítica en relación con los *Caprichos* y los *Scherzi*, en lo que respecta a la pura descripción de aquello que en ellos sucede, es de turbación.

La actitud dominante en la confraternidad de los historiadores del arte hacia los aguafuertes de Tiepolo queda compendiada con claridad en las palabras con las que Hind las describe en su *History of Engraving and Etching*: «Estas mezclas de sátiros y ninfas, gitanos y cabras, filósofos y caballeros, serpientes y búhos, trofeos y tumbas resultan más bien insignificantes para nosotros en cuanto al tema, pero su composición equilibrada, de planta triangular, la ligereza del toque y de la fantasía dan una idea veraz del genio de Tiepolo para la composición decorativa». Palabras en las que se dejan notar enseguida dos rasgos: ante todo los «gitanos» que asoman entre los filósofos y las ninfas, aunque nada permite reconocerlos abiertamente. Es una señal de un desconcierto profundo e insalvable. En segundo lugar el fulmíneo deslizamiento desde la irritante oscuridad (y supuesta irrelevancia) del tema a la zona tranquilizadora y agradable de la decoración. Artificio que corresponde a un largo y subterráneo proceso histórico, detectable ya en pleno medievo, en virtud del cual los monstruos habrían quedado recluidos en los ángulos de los techos y en los bordes de las cornisas, dado que, también ellos, eran *pura decoración*.

En vida de Tiepolo, los *Scherzi* circularon sólo entre unos cuantos iniciados. El más ilustre de ellos, Pierre-Jean Mariette, que nunca conoció a Tiepolo personalmente, anotó estas palabras en el volumen en el que había recogido sus aguafuertes: «Veintiún Caprichos (sueños que se le han pasado por la cabeza)». Se trataba de la recopilación, aún incompleta, de los *Scherzi* y nadie más, por aquellos años, los definiría con palabras tan oportunas.

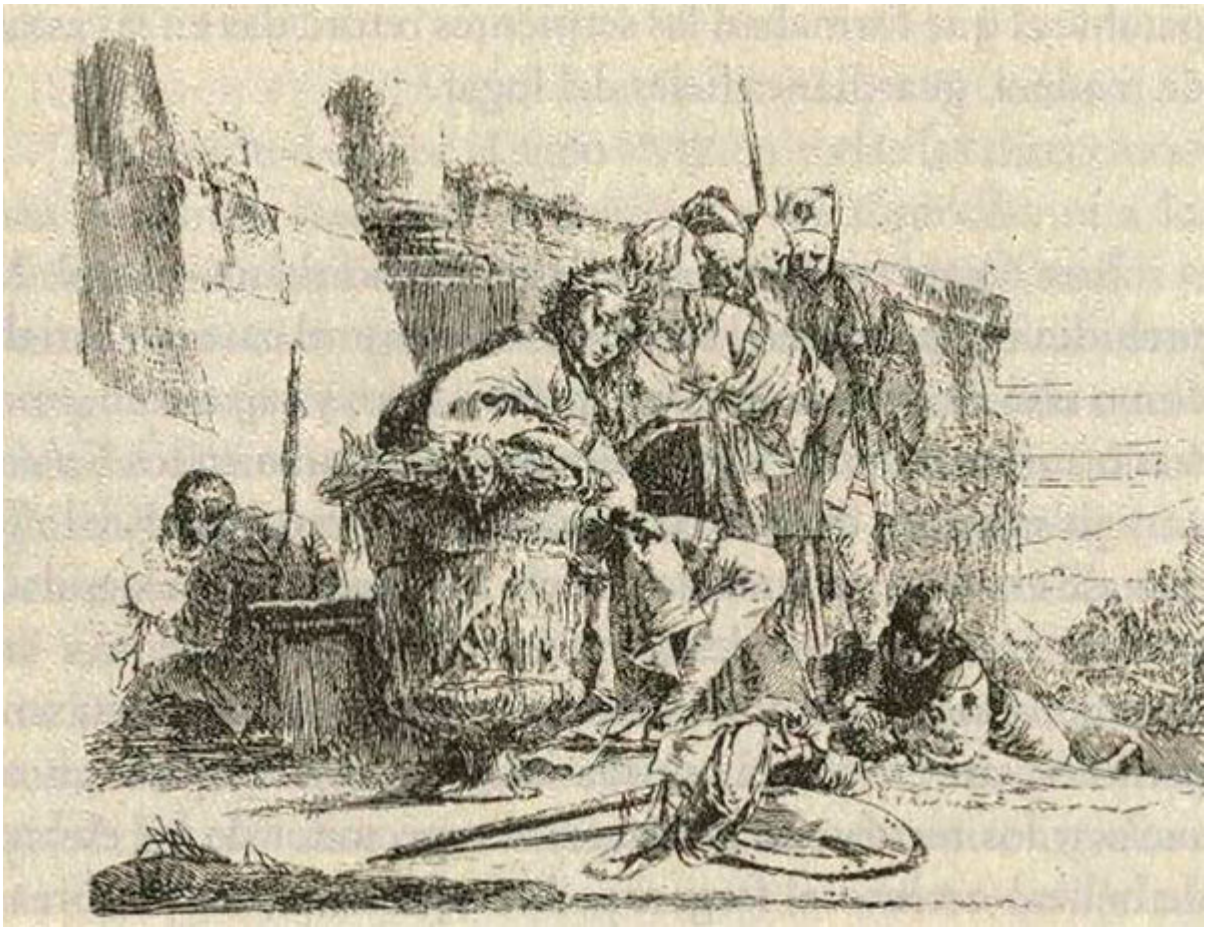
Se puede recorrer el siglo XVIII en todas las direcciones sin encontrar nada que se parezca a los *Caprichos* ni a los *Scherzi*. Esta historia epifánica en treinta y tres episodios es lo más esotérico que se conoce en la época que fue, como ninguna otra, enemiga del secreto. Usando de modo confidencial el medio que entonces servía ante todo para divulgar las imágenes (en vida del autor resulta que sólo algunos folios de los *Scherzi* circulaban entre Antón María Zanetti di Girolamo, Pierre-Jean Mariette y el Taller de Imprenta de Dresde), Tiepolo dio densidad a todo lo que en su pintura está presente pero sólo como alusión y variación marginal. En este caso, en cambio, ocupaba el centro irradiante. Eran los orientales, las serpientes, los efebos, las sátiras, los búhos. Un mundo heterogéneo y divino, animal y humano, en el que estos elementos nunca hubieran aceptado separarse, y mucho menos anularse. Era la antigua alianza entre las potencias invisibles y los visibles talismanes, entre los demonios del aire y las criaturas de carne que se reafirmaban en el silencio de las figuras, sorprendidas con frecuencia en un momento de estupor y turbamiento, como frente a la revelación de sí mismas. Lejos del terreno elevado que era su lugar de reunión, en los pueblos y en las ciudades dispersas en la llanura, la vida continuaría de otra forma, entre queridas y damas, negociantes y leguleyos, curas y recaudadores, gente del pueblo y patricios. Ninguno de ellos se hubiera aventurado a esa elevación,

que acaso conocían sólo de oídas como algo vagamente siniestro. Sin embargo allí, sin que nadie lo supiera y fijado sólo por una punta metálica vibrante y febril, habría seguido renovándose un antiguo pacto, apretándose en un nudo que era el «*nodus et copula mundi*» según la fórmula de Ficino. Nudo comparable al que formaban las serpientes retorcidas en las astas de madera, guardianes fieles del lugar.

Los *Caprichos* pueden ser considerados una suerte de preludio de los *Scherzi*. Es menos evidente el carácter serial, como si el juego fuera aún incipiente. Pero ya aparecen, uno tras otro, los diversos personajes que regresarán en los *Scherzi*, y ya se puede decir de ellos, como observó Max Kozloff, que «se encuentran juntos, por vía de una oscura necesidad que no conseguimos desentrañar». Todavía no vemos, en cambio, a los búhos, impenetrables testigos, pero sí una serpiente vivaz, enrollada en una larga pértiga apoyada en el suelo, y los rostros vueltos hacia el espectador de los efebos de belleza ostentosa, fragante, de mejillas apenas sombreadas, como por una pelusa de melocotón.

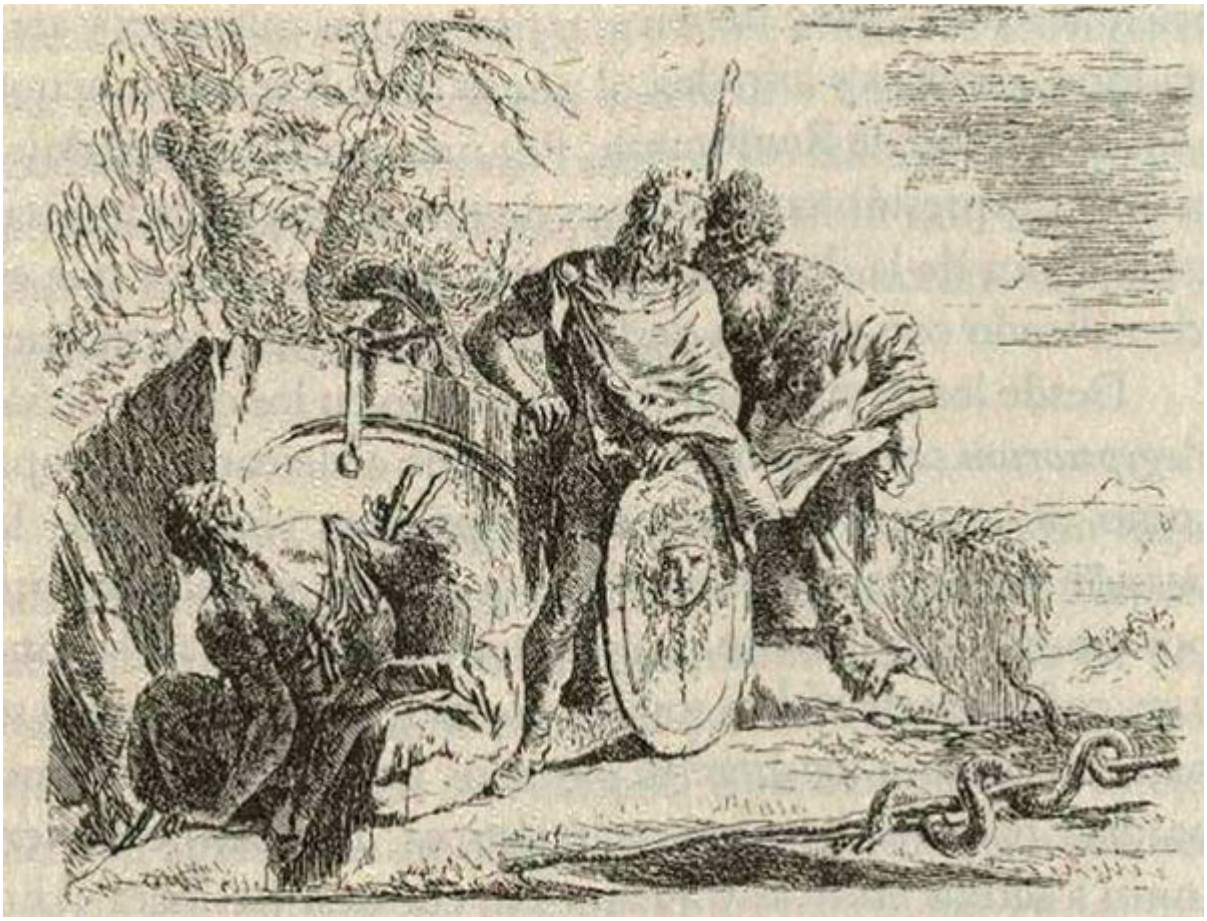
Definitivamente aclarada su anterioridad, todo induce a pensar que los *Caprichos* fueron los experimentos en los que aparece por primera vez, se delinea y se articula el *locus* (en sentido mnemotécnico) de los *Scherzi*. Los personajes, los animales, las piedras semienterradas, los altares, incluso las pirámides truncas de los *Scherzi* se ofrecen ya en los *Caprichos*. Pero, con los *Scherzi*, los eslabones de la secuencia narrativa parecen estrecharse. Sucede algo, sucede permanentemente algo, pero nadie ha sido capaz de precisar qué es. Las definiciones a las que se ha recurrido (nigromancia, piromancia, sacrificios, magos, astrólogos, hechicería) son genéricas y casi cómicas en su incapacidad de establecer qué es lo que realmente sucede. Nada permite precisar de modo unívoco las relaciones entre los personajes que se alternan en escena. Sin embargo el aura que envuelve estas imágenes es

altamente novelesca. Si las observamos en secuencia, terminamos por reconocer la *novela demoníaca* que el siglo XVIII no acertó a escribir. Hubiera sido la novela más oscura y tenebrosa del siglo. Probablemente, también, la más memorable. En comparación, las novelas negras que poco después iban a invadir Europa tienen un aire de *Kindergarten*.



Pero los *Scherzi* son una novela muda. Como todos los seres esotéricos, Tiepolo no dice nada acerca de su secreto. Sólo lo muestra. Sabía que con toda probabilidad no se reconocería, y en efecto así fue. Tiepolo fue el pintor saturnino de luz radiante. Con el exceso de luz cubría y protegía esa evidente divergencia. Los *Scherzi* son además el lugar en el que sale a la luz —una luz cegadora— aquello que la literatura de la época había evitado por

todos los medios: una alta y silenciosa densidad psíquica, una conmistión inextricable con las imágenes y gestos más ominosos del pasado pagano, que no sólo volvía a vivir sino que ocupaba imperiosamente la escena, autosuficiente y soberana. Detrás de lo desdeñoso, simple y magnánimo del gesto, Tiepolo escondía el tesoro de la «extravagancia de los pensamientos», señalada ya por los contemporáneos y cada vez más huidiza para la posteridad. Quien se pasaba la vida respondiendo con presteza a los encargos de religiosos y laicos, nobles y *parvenus*, reyes y príncipes, por una única vez se concedió la composición de una obra sin encargo y sin comprador (o por lo menos con raros compradores), una obra en la que aparecen figuras que ya habíamos encontrado en cuadros y frescos, pero que ahora por fin se encuentran solas, sin funcionalidad ceremonial ni de aparato: así nacieron los *Scherzi*. En toda su pintura, Tiepolo se hacía escoltar por esa compañía oriental y extemporánea, dispuesta a adoptar todos los papeles, de la antigüedad bíblica a la fábula de Tasso. Pero sólo en los *Scherzi* esa compañía está en libertad. Sólo allí los personajes dejan ver lo que hacen cuando están solos. Sólo allí se comprenderá por qué sus rostros son tan severos o tan seductores. Sólo allí se desvelará por qué los orientales de Tiepolo tienen esas fisonomías solemnes y aterradoras, arcaicas y cifradas, al punto de volver casi inocuos a los orientales de Rembrandt. Por una sarcástica paradoja, la única expresión convincente de una profundidad abisal en la época de la ilustración se atribuye a un pintor que es identificado con el puro deslumbramiento de la superficie.



Desde los tiempos del Renacimiento en los que la *prisca Aegyptiorum sapientia* había comenzado a aletear en Europa como un corrosivo complot, por primera vez se tenía la ocasión de ver reunidos en una cita diurna, y precisamente por eso más inquietante, a algunos de los actores de la conjura, rodeados de efebos nobles y sofisticados, que a nada se parecen como a los ángeles pintados por el mismo Giambattista para sus patrones eclesiásticos. Estaban, esta vez, junto a sátiras eróticas y afectuosas, como si ése fuera el lugar de origen. Pero estaba también Polichinela, que a veces se mostraba, y Muerte (¿formaban parte acaso de la misma familia?), había cráneos de animales, calaveras y huesos desparramados. Muchos infolios, examinados y descuidados. Rollos abandonados. Piedras antiguas con relieves en los que se reconocían los rostros de las personas que se encontraban cerca. Soldados con armaduras brillantes. Tranquilas

ovejas que escuchan, a la espera del matadero. Caballos, monos encadenados. Pero sobre todo serpientes, por todos lados, con frecuencia enrolladas en un trozo de madera. El misterio estaba en ellas. También cornetas, hachas, alabardas. Búhos siempre presentes, como si fueran los dueños de casa. Llamas y cenizas. Había algo que aparecía, algo que otros —a su vez— señalaban, o hacia lo que dirigían la mirada, con expresión grave, casi asustada. ¿Qué era? Diversas formas de lo invisible, que no han mordido la plancha del grabado. Ése era el motivo por el que la variopinta congregación se reunía. Eran fieles de lo invisible. Quien había dedicado su obra a la gloria de lo visible ahora los acompañaba, se mezclaba con ellos, se volvía uno de ellos, y ahora lo grababa con pocos trazos, como si los dibujara, sobre una plancha de bronce. Porque, como escribió uno de sus primeros comentadores, «él podía decir: concebir, dibujar y grabar no es más que un instante para mí».

Tal como, para Bellotto, un Capricho no es un lugar sino una reunión de lugares, así un Capricho para Tiepolo es una reunión de personajes, portadores cada uno de una esencia distinta, que se combina y varía en poses y escenas ejemplares. El juego está cerrado y aislado desde el inicio. Lo que aparece en un Capricho no será nunca un escorzo casual sino una de las innumerables secuencias en las que puede presentarse un mazo de naipes. Cuanto más precisamente individualizado está un personaje (o un lugar), tanto más estamos seguros de que puede existir sólo en el interior del juego. Cada uno de los veintitrés *Scherzi* de Tiepolo es una configuración del juego. No sabemos cuántas otras se hubieran tenido que agregar para volver a la primera. Sin embargo es clara la sensación de la periodicidad y circularidad de la secuencia. Las serpientes se mueven hacia la izquierda, arriba, por el suelo, enrolladas en un bastón. Pero sabemos que son serpientes. Igual con los orientales: aparecen detrás de un sarcófago, observan un

ara, hojean un libro. Si aún no se ven es porque están a punto de llegar.

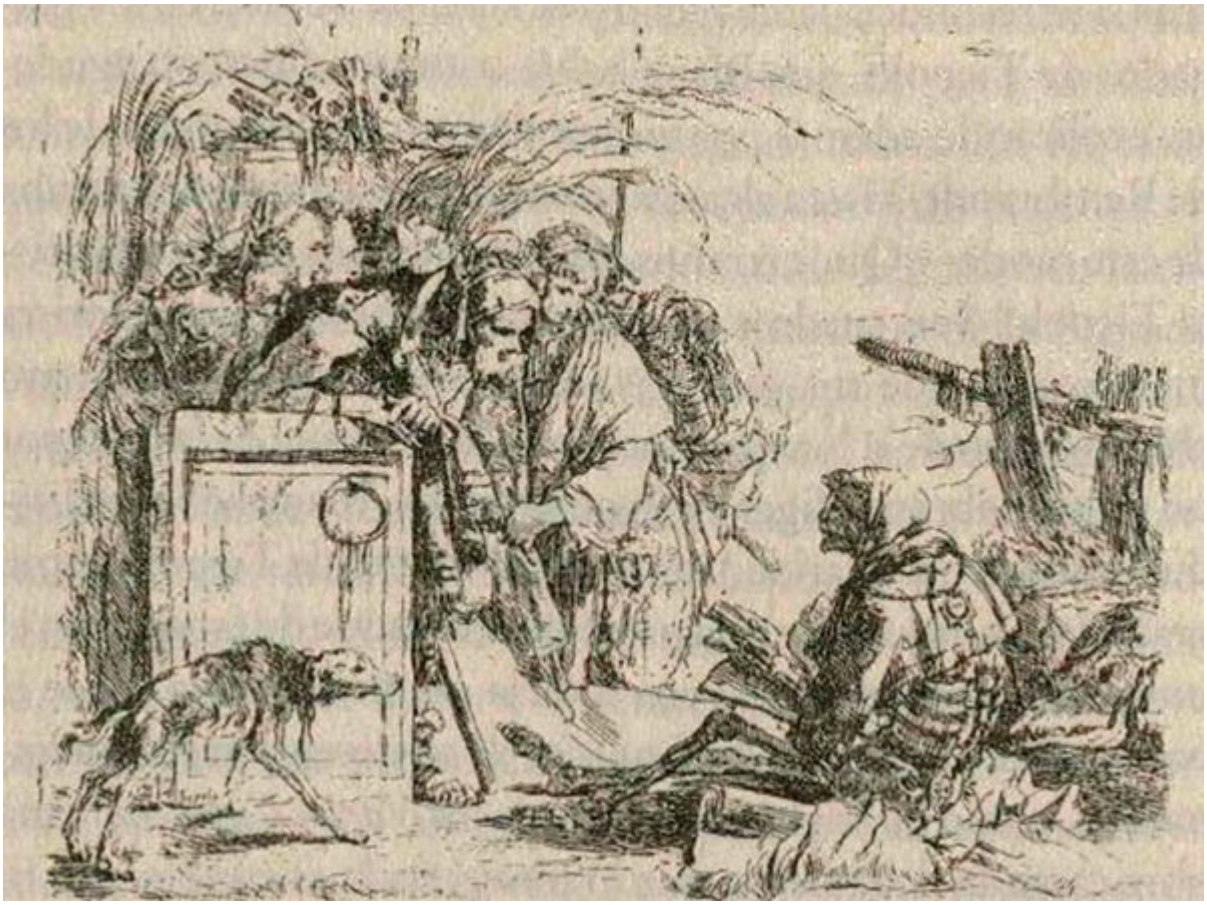
En paralelo a los Caprichos arquitectónicos, los *Caprichos* y los *Scherzi*, en la variante de Tiepolo, ofrecen ante todo cierta falta de coherencia *en el tiempo*. Sátiros y sátiras se encontraban con soldados guarnecidos para alguna guerra dinástica. Los orientales —máxima aproximación a la perennidad en el aspecto, puesto que no habían cambiado desde los tiempos de los Reyes Magos— se encontraban junto a Polichinela, personaje más moderno, pero también junto a Muerte, que es la más vieja de todos. En los ritos que celebraban se superponían las épocas: ritos paganos en tiempos cristianos. Una familia de sátiros descansa en la canícula meridiana y a duras penas se distingue de la Sagrada Familia que reposa durante su fuga a Egipto. Los personajes parecen conocerse desde siempre, como si hubieran crecido juntos y desde siempre estuvieran habituados a reencontrarse en ese terreno elevado, que acaso era un mundo cerrado y paralelo al de la ciudad que a veces se entreveía en lontananza, en la llanura. Mientras los *Caprichos* de Goya son visiones que pertenecen a un solo tiempo, el del autor, los *Caprichos* y los *Scherzi* de Tiepolo presuponían que la sucesión temporal se habría disuelto momentáneamente en una convivencia en la simultaneidad. Tampoco los bajorrelieves medio sepultados podían pertenecer a una época tan remota si en algunos se reconocían las fisonomías de los mismos personajes que se encontraban en el lugar. Tal vez no fueran otra cosa que retratos de familia.

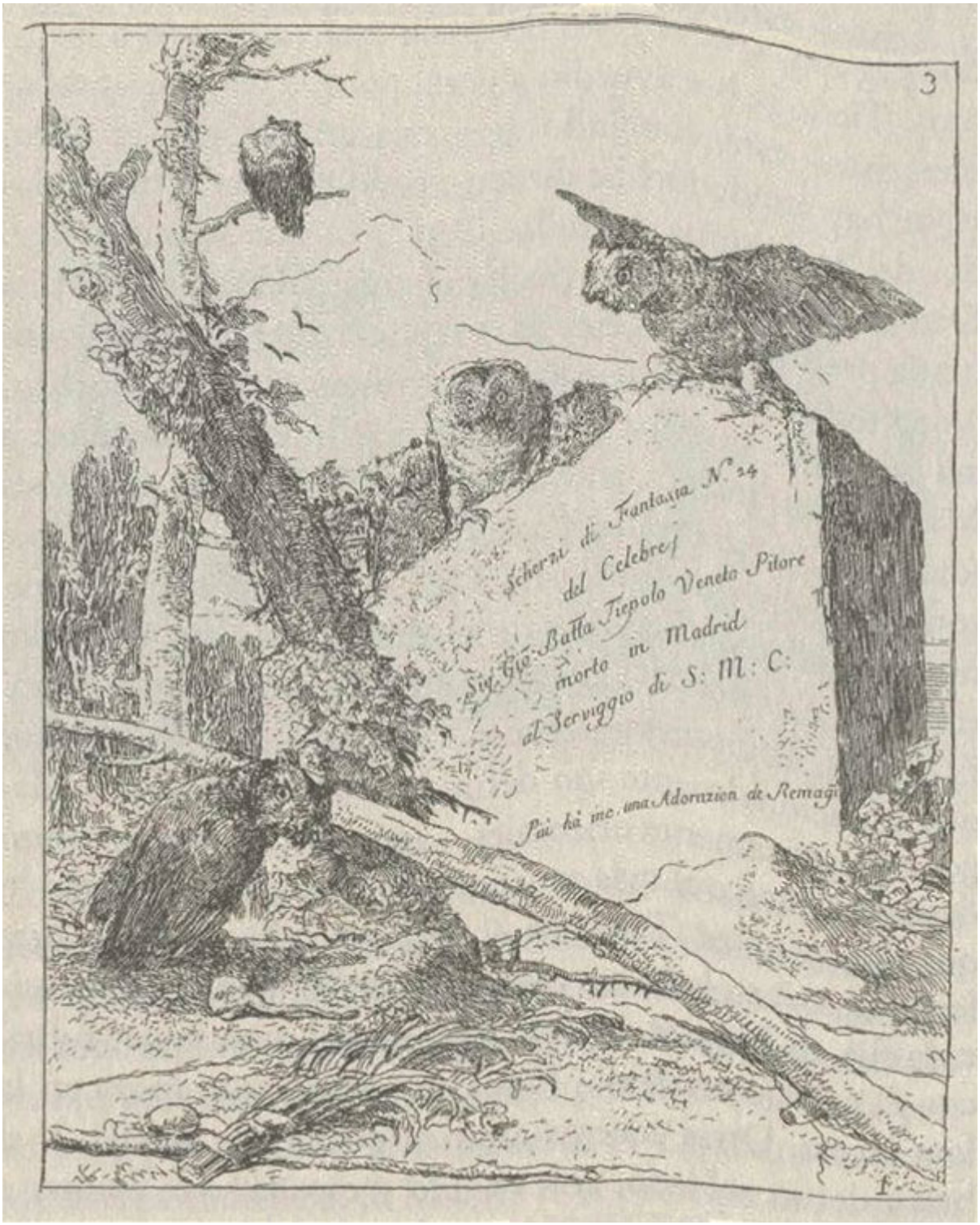
Con mayor lealtad que los críticos modernos, que con frecuencia fingen saber de qué habla Tiepolo en sus *Scherzi* o directamente evitan el asunto (pretendiendo, en este punto, preocuparse sólo de los *valores formales*), Charles Blanc declaró que «esta serie de *Caprichos* es incomprensible y por tanto indescriptible». No era fácil admitir, en pleno siglo XIX, que un maestro del pasado reciente

hubiese producido algo impenetrable, ya sea bajo la forma de «alegorías oscuras que no se explican ni siquiera mediante los símbolos de que el artista los ha dotado», sea bajo la forma de «invenciones del género que soñaba el genio extravagante y oscuro de Salvator Rosa». Tanto más si se reconocía la novedad y la altísima calidad de los grabados de Tiepolo, que Blanc había comprendido con agudeza, explicando además por qué estaban en los antípodas de los de Rembrandt. Hasta alcanzar una paradoja que se anunciaba de este modo: «¡Qué extraños son los grabados de Giambattista Tiepolo! Son cuadros sin color que lo proclaman colorista incluso más que sus pinturas». El secreto era la luz, «cierto chisporroteo de la luz» producido en la blancura de la hoja por un pulso «vibrante, ligero y fragmentado». Blanc había individualizado la peculiaridad del procedimiento de Tiepolo como grabador, aunque se sentía preso de una suerte de espanto en el umbral de los *Scherzi*: «Pero se deja correr la punta sobre el barniz para obedecer a las fantasías de su desenfrenada imaginación, como ha hecho en la serie de los *Varios Caprichos*, una obra cargada de la fiebre que lo posee; nada es estable, fijo ni intencionado; la mano tiembla por todas partes, y por todas partes expresa formas desiguales y anudadas, objetos ruinosos y una suerte de vibración luminosa. El suelo tiembla, el follaje se estremece, el cielo se mueve, las telas parecen trapos; los mármoles están gastados, los tronos devastados, los libros rotos. Todo está despedazado, arañado, desgarrado, rajado, corrompido, aplastado». Precisamente en su exceso y en su rechazo, la descripción de Blanc dice por fin lo que se ve —aunque no lo que sucede— en los *Scherzi*. La singularidad irreductible de esas imágenes, en las que convergen una sobreabundancia de luz y una suerte de corrosión interna de los objetos, que sin embargo no la disminuye, sino que intensifica la presencia y la potencia: esto no se había dado nunca en la tortuosa historia del grabado y no tendría rivales en el futuro.

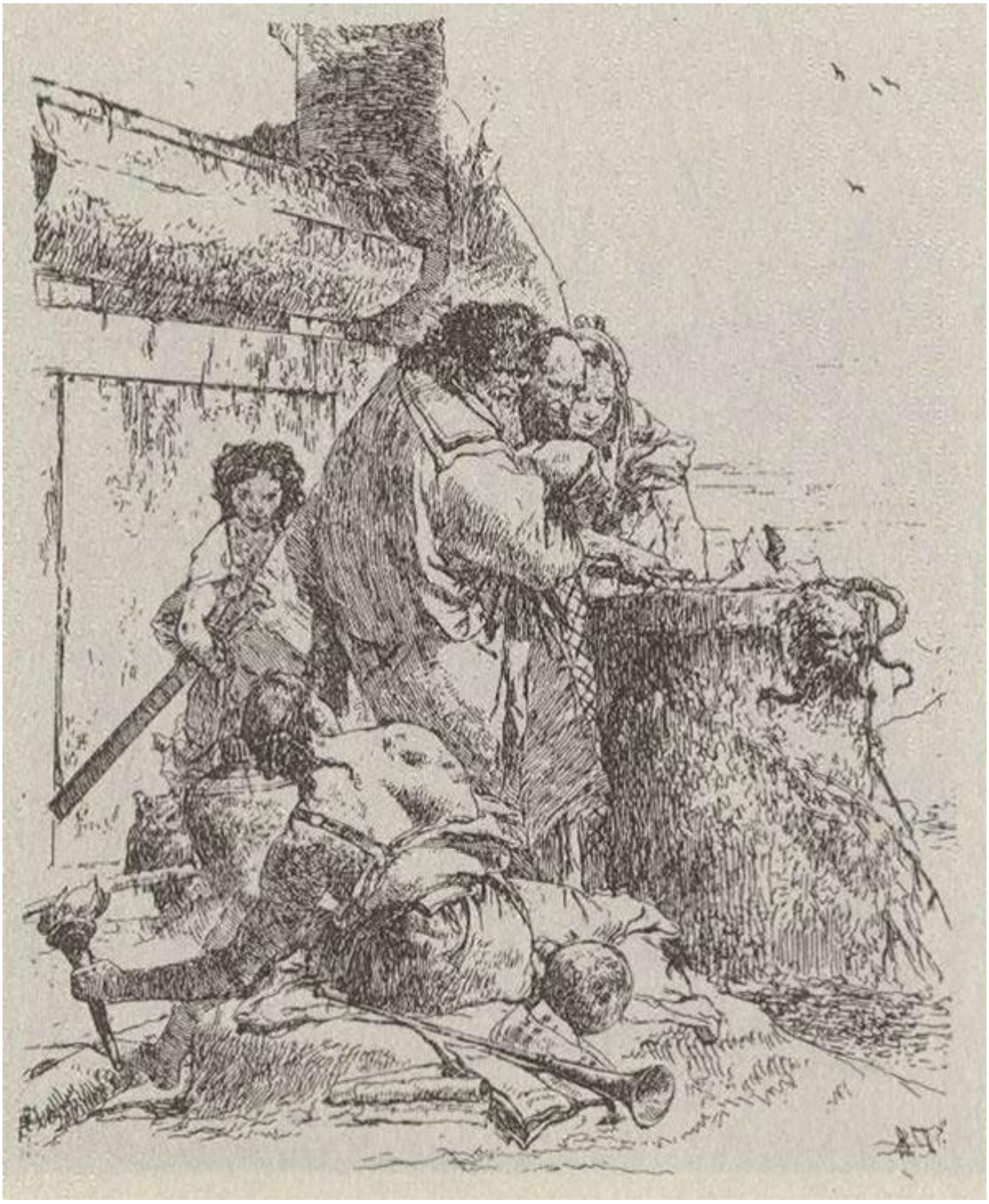
El primer elemento que los personajes de los *Scherzi* tienen en común es cierta gravedad. No ríen, no sonríen. Con frecuencia aparecen concentrados, señalan algo con el dedo o miran algo que les es señalado. Quizás estupefactos, quizás aterrorizados. Algo está sucediendo —y nunca es del todo seguro de qué se trata. Quizás lo que sucede es invisible, es lo invisible que se deja percibir. Se puede pensar esto, por ejemplo, si se recuerda el Capricho en el que Muerte da audiencia. Si Muerte es el príncipe de los invisibles, nunca había resultado tan familiar. Todos los presentes, incluso el perro sin pelo, concentran sus miradas en ella. Muerte es un esqueleto sentado cómodamente, con una elegancia. Tiene la cabeza cubierta, como la de una mujer que va a la iglesia, y una capa sobre los hombros. Se comporta como uno de los diversos personajes que suelen reunirse en ese lugar de piedras semientetradas y de troncos desnudos y cortados. Cómodamente sentada, Muerte sostiene un volumen infolio y con la mano izquierda separa dos páginas, con el gesto de quien está habituado a los libros. Tiene la boca medio abierta porque Muerte —probablemente — está contando algo relacionado con el libro. ¿Qué hay alrededor? Se diría un paño dispuesto sin cuidado, del que asoma un rollo. Otra cosa que se puede leer. Detrás, un bucráneo particularmente grande, como de una bestia prehistórica. A ésta da la réplica otro bucráneo, junto a una testuz, a un hueso y a otros restos confusos sobre un ara más alta que los personajes que intentan escuchar a Muerte. Extraña ara, admitiendo que sea tal cosa. Quizás es una gruesa piedra trabajada, sobre la que aquellos restos fueron sencillamente dispuestos. Lo que resulta aún más extraño. Hay además una losa de piedra, erecta, con un anillo metálico. Los personajes están entre la piedra erecta y el ara. El central, un hombre vigoroso, con barba —uno de aquellos que tradicionalmente son definidos como Filósofos o Magos o genéricamente orientales —, apoya en esa losa un brazo desnudo. Parece el más concentrado en entender a fondo lo que dice Muerte. También él tiene un rollo, lo lleva entre los brazos. A su lado, un efebo muy

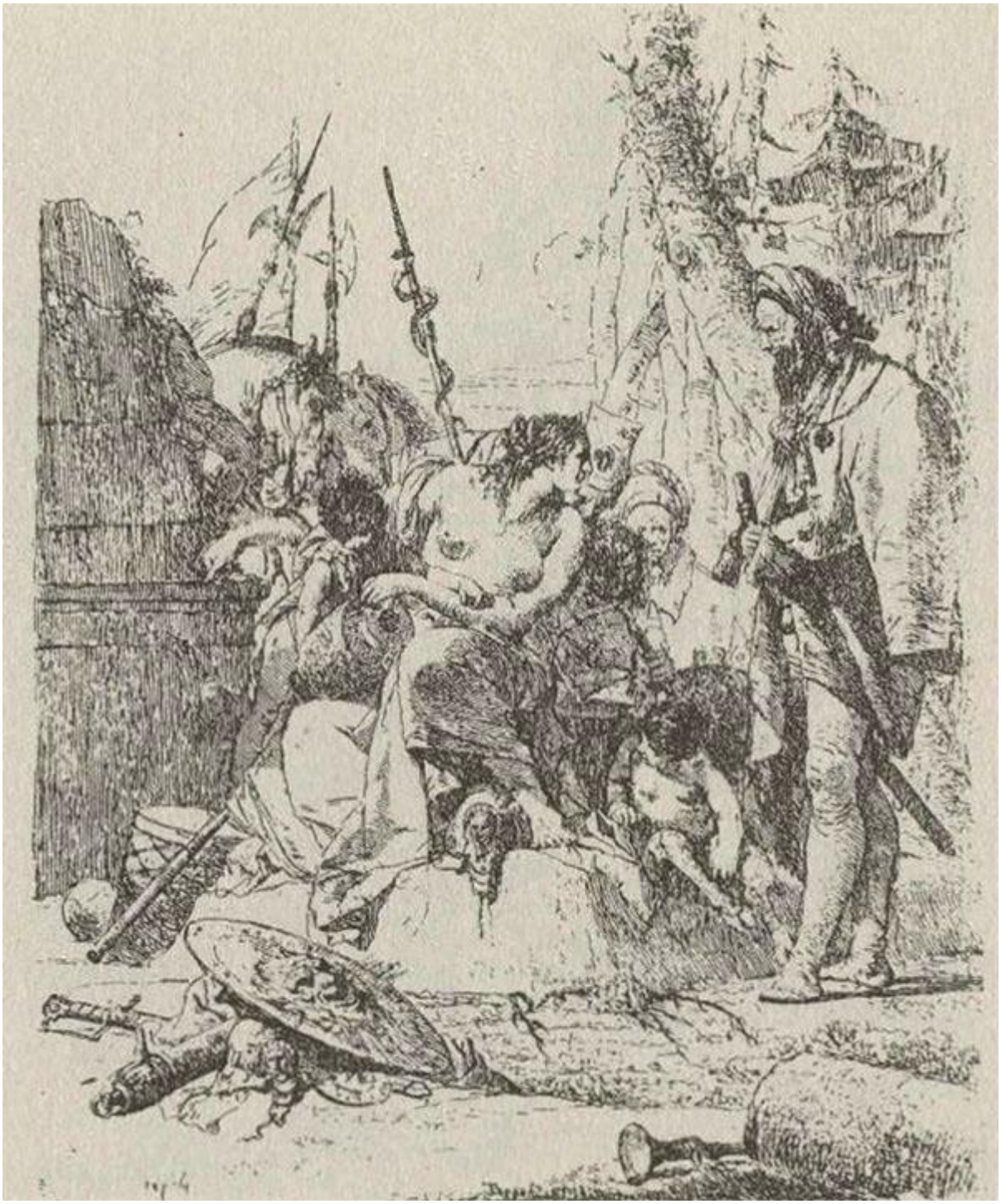
bello, noble, con la mirada fija en Muerte. Detrás del oriental, una mujer rubia, con el cabello recogido. Lleva una tinaja, que apoya en la losa erecta. Otras cabezas asoman por detrás de ella. Y el brazo de un soldado, con escudo y espada, que apunta a Muerte. Quizás es el último que ha advertido su presencia. Los orientales y el joven parecen ocupados desde hace rato en mirarla. Resulta superfluo que otros se la señalen. Pero la mirada que más intensamente se fija en Muerte, que incluso la apunta, es la del perro sin pelo. No es uno de esos lebreles ceremoniales de Tiepolo. Es un perro cualquiera, genérico, flaco. Apuntar a Muerte lo mantiene en tensión sobre sus patas, a la espera. Una hostilidad primordial lo domina. No ese interés, esa participación indefinida propia del grupo de personajes que escuchan a Muerte. El perro no tiene necesidad de escucharla. Le basta con verla, con reconocerla.

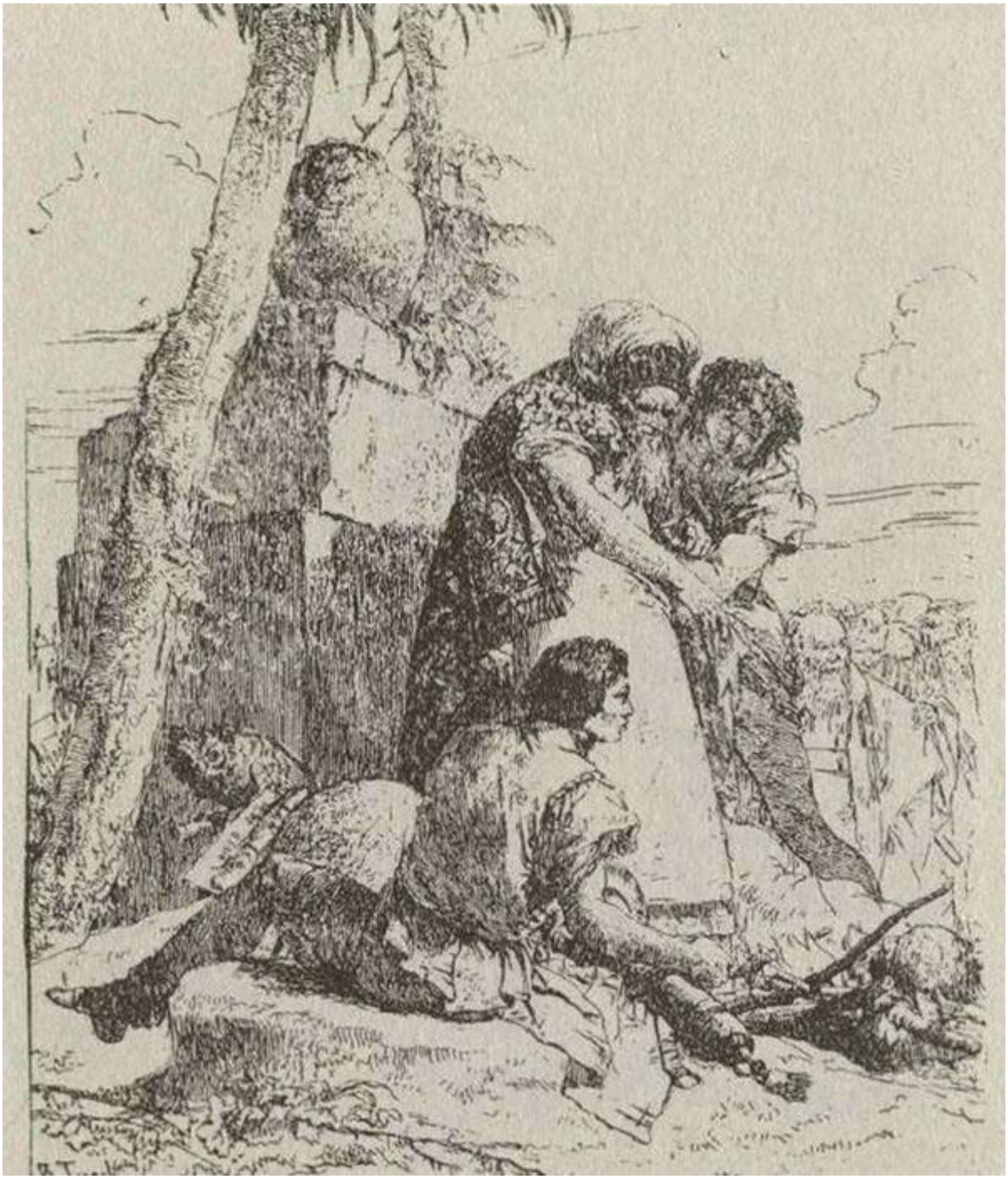


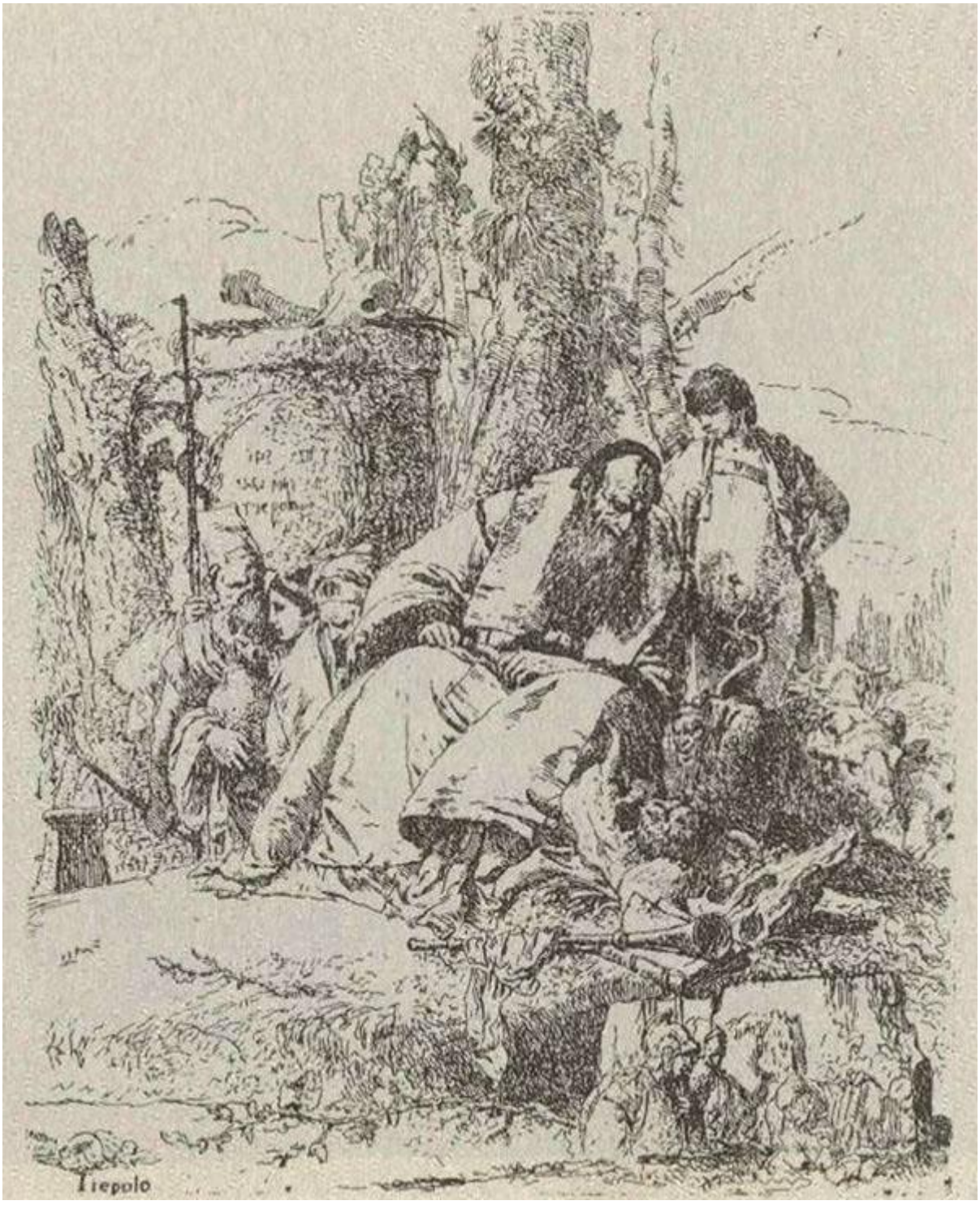

3
Scherzi di Fantasia N.° 24
del Celebre
Sig.r Gio: Batta Tiepolo Veneto Pittore
morto in Madrid
al Servizio di S: M: C:

El lugar era siempre el mismo: una elevación del terreno. Al fondo se vislumbran una llanura y el perfil de alguna montaña. A veces una ciudad no lejana (*Scherzi* 11, 18, 23), a veces una torre junto a una casa (*Scherzo* 22). Hay árboles, algunos frondosos, otros desnudos, otros con el tronco cortado. Es el lugar que se temía, desde los tiempos bíblicos: «cabe los árboles frondosos, sobre los oteros altos», dice Jeremías. Pero ¿qué es lo que se temía encontrar en esos lugares? Las *Asherah*. Extraña palabra, recurrente, obsesiva en la Biblia, donde aparece en cuarenta pasajes: «Quemaréis sus imágenes de Asherah, destruiréis las esculturas de sus dioses»; «destruiréis sus imágenes de Asherah y quemaréis sus esculturas en el fuego». Cuántas veces, y con cuánta vehemencia, Yahvé lo impone a su pueblo. Asherah designa una diosa, compañera de Baal. Y al mismo tiempo ciertos cipos sagrados, objeto de adoración. *Asherah* es la palabra que condensa en sí lo abominable y la idolatría. Sin embargo, hasta tiempos tardíos, hasta el reinado de Manases, había sucedido que «los utensilios que habían sido hechos para Baal, para Asherah y para todo el ejército de los cielos» se encontraban en *el interior* del templo de Yahvé. El riesgo perenne de Israel era que en la casa de Yahvé estuvieran también los altares de otros seres divinos. Por eso Manasés «pasó a su hijo por fuego [¿para volverlo inmortal, como Eleusis?], y fue agorero, e instituyó encantadores y adivinos, multiplicando así el hacer lo malo ante los ojos de Jehová, para provocarlo a ira».







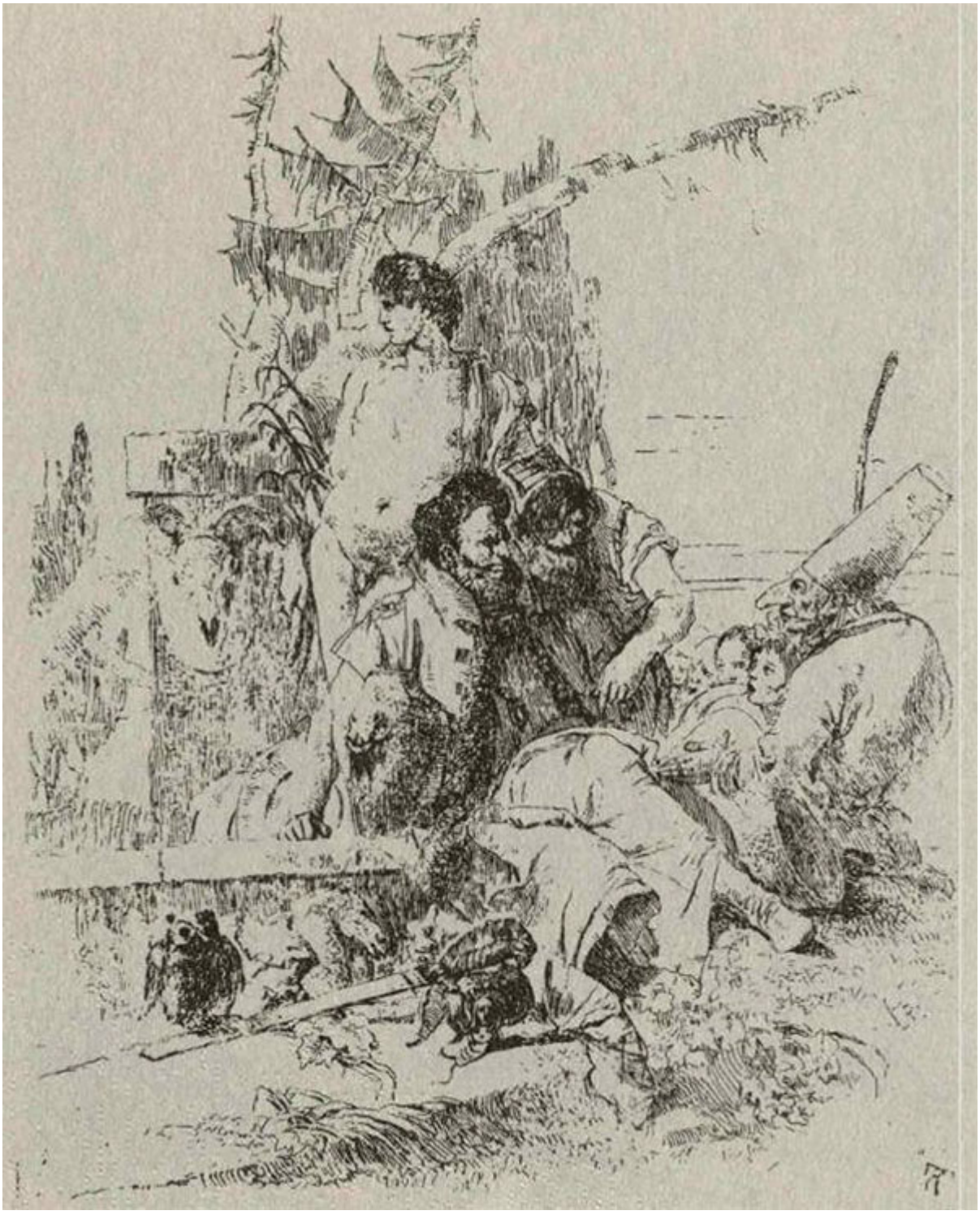


5

Lo que hizo Manasés acaso no carece de relación con lo que hace la compañía reunida por Tiepolo en los *Scherzi*. Hagamos

correr por delante de los ojos estos seres tan dispares, desde el frontispicio vacío. Nueve búhos empiezan por llamar la atención. Dos fijan los ojos en el intruso, el espectador. Los otros lo ignoran. Uno está posado en una rama corta y vuelve sus plegadas alas blandas, indiferente. Estos animales nocturnos se han reunido en pleno día, un día que se diría soleado e incluso deslumbrante. Seis de ellos se han dispuesto sobre un macizo paralelepípedo de piedra, no perfectamente cuadrado, semienterrado. En el suelo hay un bastón, un haz de hierba, señales de que alguien ha pasado por allí. Sobre todo, la escena está atravesada por un largo tronco desnudo, del que no se ve ni el principio ni el fin. Un tronco arrancado, muy similar a un palo. Esa larga línea oblicua, sin motivo, cortante, es como el sello de Giambattista Tiepolo. En los frescos y en los aguafuertes, en los cuadros mitológicos y en los cristianos, en los grandes y en los de pequeño formato, por todas partes en las composiciones de Tiepolo nos encontramos con un número extraordinario de astas, banderas, vergas, troncos, mamperlanes, bastones, arboladuras, ramas, alabardas. Ya se trate de largos segmentos, preferiblemente líneas paralelas, ondulantes, oblicuas e irregulares, sea cual sea su naturaleza, son siempre bien acogidas.

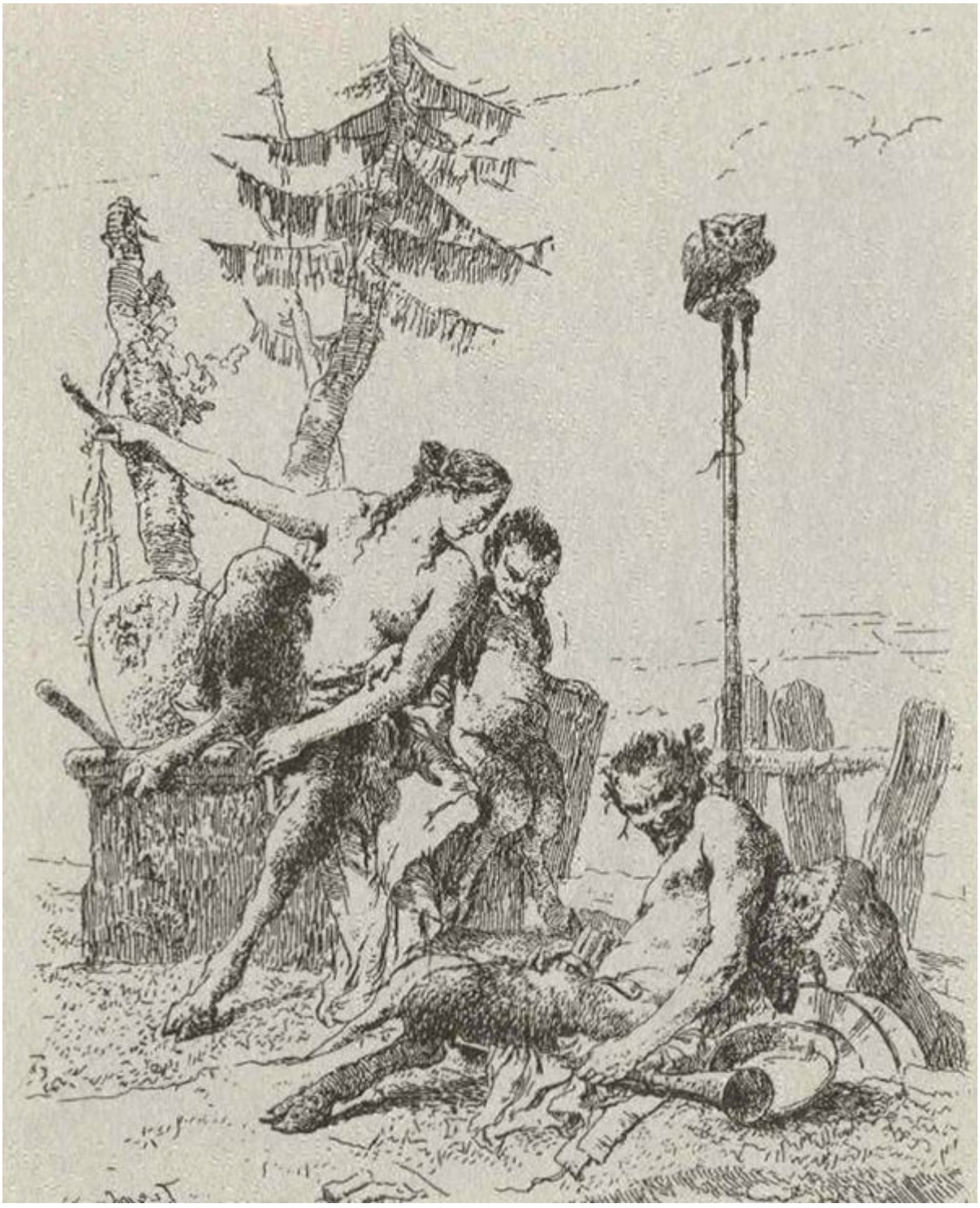
G.B. Tiepolo

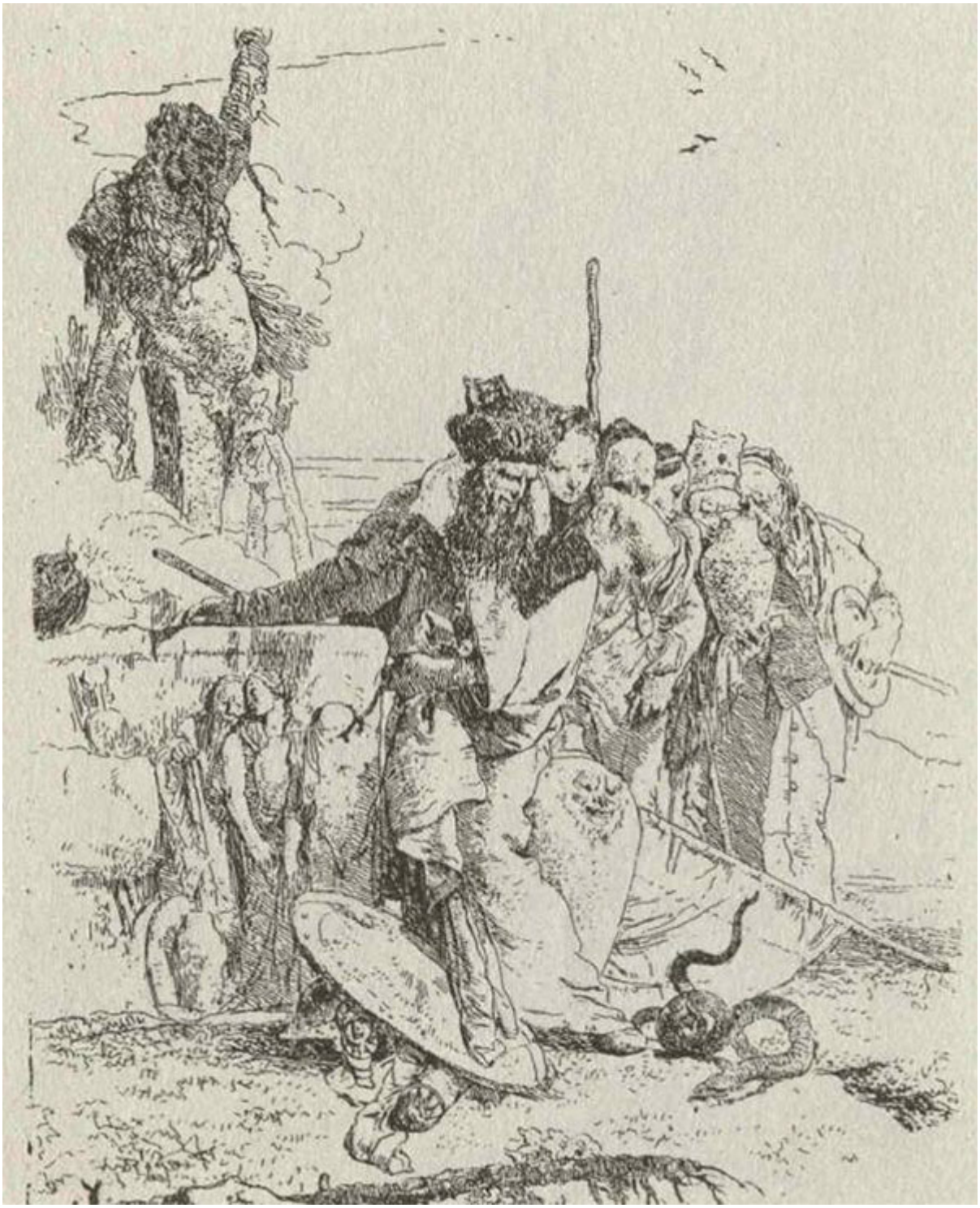


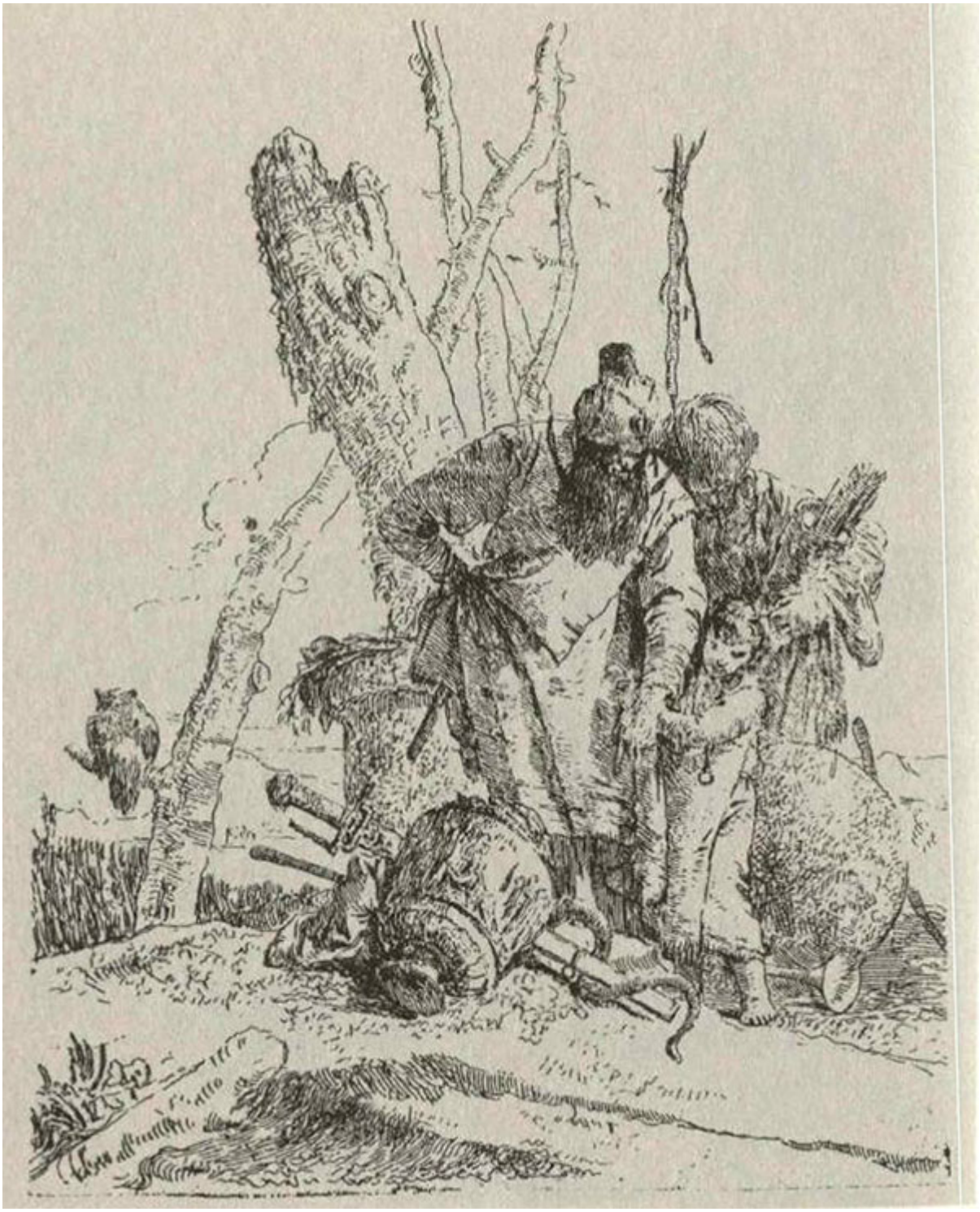
9

¿Dónde se habían visto antes esos troncos torcidos, en pintura? En Veronese —naturalmente, por ejemplo en *El hallazgo de Moisés*,

que Tiepolo conocía bien. Pero en Veronese se trata de presencias ocasionales y funcionales. Para Tiepolo son la matriz de la pintura. ¿Por qué? Tan irreprimible era el sentido que Tiepolo poseía —y dejaba emanar en su pintura— del carácter ilimitado e indomable del espacio, que hacía suponer que esos palos omnipresentes, esos troncos, pértigas o bastones que aparecen por todos lados sin posible explicación servían para escandir y sondear la inmensidad atmosférica. Eran la contraseña de ese orden momentáneo, caduco y provisional que necesita aquello que sucede para separarse, aislarse, circunscribirse en el espacio, para huir azarosamente del terror de aquello que aloja en sí —potencialmente, si no ya realmente— al infinito. Esto es, precisamente, el espacio. Con excepción del cielo, ser del que sólo las nubes —otro de los elementos predilectos de Tiepolo— pueden atestiguar su «enigmática volubilidad», cada lugar es susceptible de dejarse partir, herir, cortar por aquello que —para usar un colectivo genérico— podría denominarse *astas*. Tiepolo es ante todo el pintor de las astas. Son su fraseo, escanden la articulación musical del espacio. Las astas sirven para delimitar, de modo precario e irregular, porciones del espacio. Sin al menos un atisbo de marco no existe la imagen, pero al mismo tiempo sólo una vastedad desmesurada puede ser el trasfondo sobre el que la imagen se recorta. Nunca como en los *Scherzi* este secreto de Tiepolo se hace evidente, reivindicado, ostentado, nunca como sobre la altura idolátrica de los *Scherzi*adopta nuevos significados.



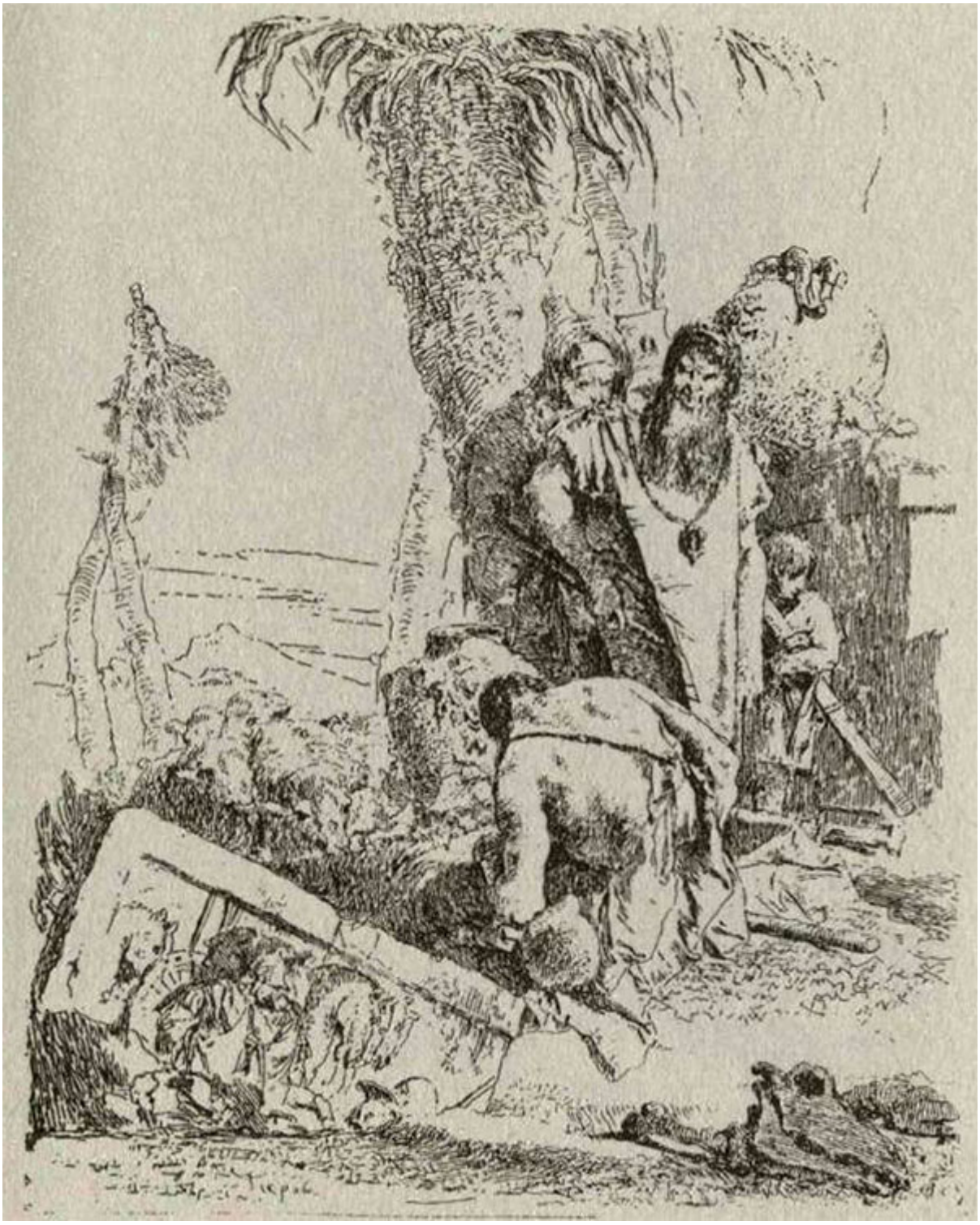


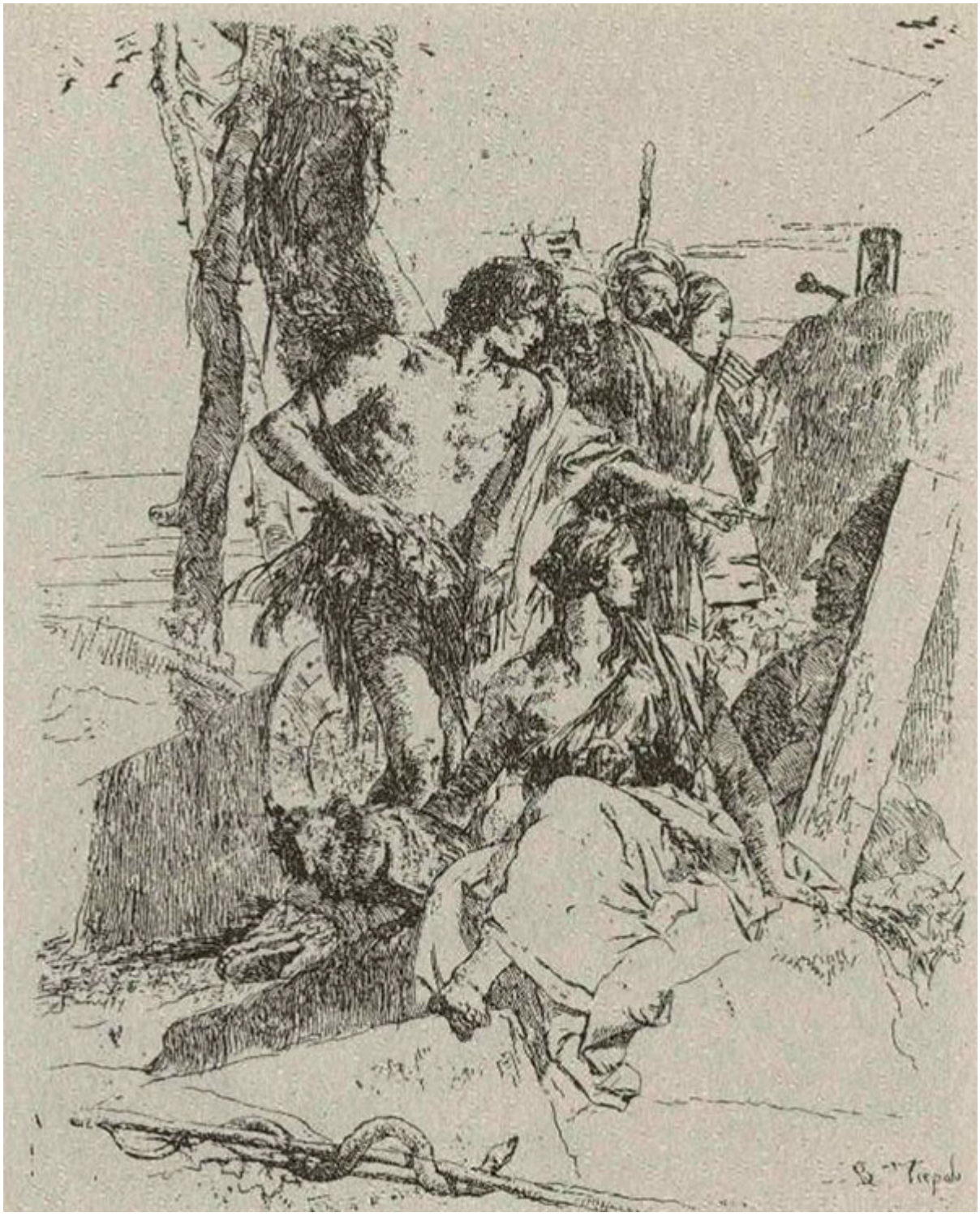


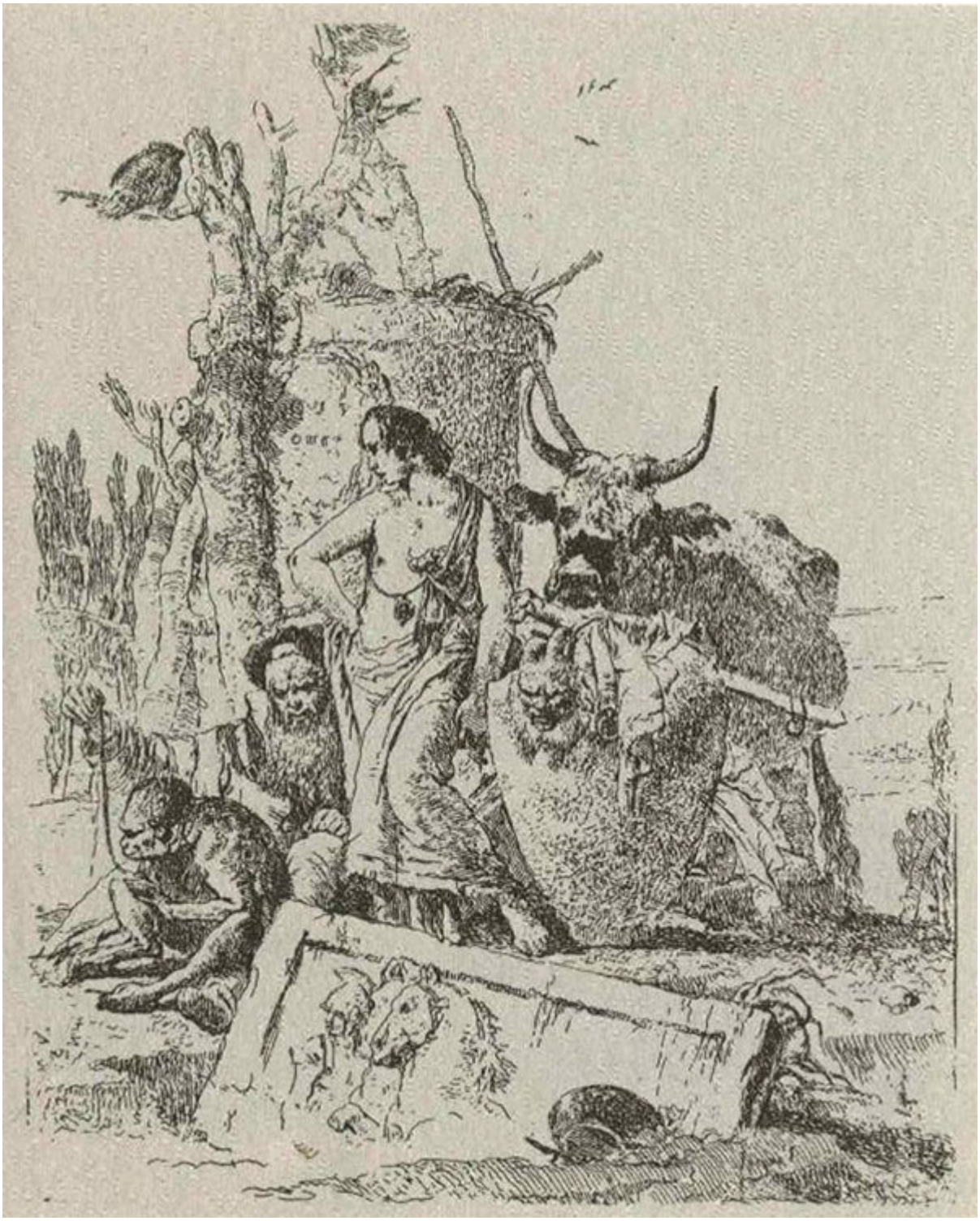
14

Bastará ver en qué compañía se muestran estas astas. Observamos que se adelanta en el primer *Scherzo* después del

frontispicio: tres hombres —dos con barba e imponentes, uno de ellos joven y muy bello—, una mujer con la espalda desnuda, un niño, un búho. El lugar queda circunscrito por piedras: un sarcófago que se apoya en un gran cubo, provisto de un recuadro; un ara con una cabeza en relieve en torno al que se enrosca una serpiente. En un primer momento, las astas no se hacen notar demasiado. Pero hay un grueso tronco, liso y regular, delante de otro, torcido. El niño lleva una espada envainada y lo que podría ser un infolio. El búho se posa en una rama inverosímil, apenas por encima del suelo. Después descubrimos otros elementos rectilíneos: una larga trompeta en el suelo, un corto bastón entre las manos de uno de los dos hombres barbudos, la antorcha en manos de la mujer. Además del ara cilíndrica y maciza. En la edición Pignatti, el título atribuido a este *Scherzo* es *Tres magos queman una serpiente*. Keith Christiansen, en el catálogo de 1996, se contenta con un genérico: *Escena de nigromancia*. Pero ¿estamos seguros de saber qué está sucediendo en el ara? No es fácil quemar una serpiente, y además es un acto grávido de consecuencias. La inagotable peripecia del *Māhabhārata* tiene su origen en un sacrificio que se proponía exterminar las serpientes. Pero las serpientes no se dejan exterminar.







18

Aquí se ven pequeñas ondulaciones luminosas que podrían ser llamas, y un bulto negro que sale podría ser la cabeza de una

serpiente. Pero entonces las serpientes deberían ser al menos dos, enrolladas alrededor del rostro esculpido en relieve sobre el ara, que a su vez muestra rasgos muy similares, aunque animalizados, a los de uno de los tres magos. En el suelo, bajo la trompeta, un gran libro abierto, de rollos de pergamino. Bajo el pie de la mujer, otro palo o rama, más grueso aquel en que se posa el búho. Entre la mujer y el niño, una garrafa. Junto a la mujer que blande la antorcha, un odre. Cuatro pájaros surcan el cielo.

Todos estos elementos, incluso los que podrían parecer menores u ocasionales, reaparecen en los otros *Scherzi*. Es como si Tiepolo, en las veintitrés imágenes de la secuencia, hubiese obrado una radical reducción de los elementos que constituyen el mundo. Como si hubiese dicho: de estos seres está hecho el juego, nuestro juego secreto, que al espectador se le permite ver, aunque sea como intruso. Cada *Scherzo* es una variación de ese juego. Cada vez las figuras se reencuentran, se intercambian los roles, participan en los mismos acontecimientos, que no son claros y para el espectador no tienen nunca un nombre preciso. Resultan invariablemente inadecuados los intentos que se han hecho, a lo largo de más de doscientos años, de definir *qué sucede en* estas imágenes. Sólo los actores saben —y con frecuencia también ellos están atónitos. Pero algo los liga. Quizás todos ellos pertenecen, comenzando por los búhos, a una misma secta o fraternidad, iodos saben, sin ninguna duda, por qué se encuentran en ese lugar.

22

Observemos ahora el *Scherzo* siguiente, que Pignatti titula *Ninfa semidesnuda con dos niños, rodeada de seis hombres*, mientras que en el catálogo elaborado en 1986 por Dario Succi aparece como *Mujer sentada que habla con un viejo*; y, en fin, en el catálogo de 1996 para Ca' Rezzonico y el Metropolitan Museum es definido como *Hechicera que da audiencia*, como prueba de las visiones contrastantes que los estudiosos más variados tienen de lo que Tiepolo representaba.

23

Tenemos aquí la impresión de reencontrar a la mujer de la que sólo habíamos visto la espalda poderosa, casi viril. Ahora se muestra de frente. Tiene un torso opulento, desnudo. Los cabellos están recogidos en la nuca, un poco en desorden, exactamente como en el *Scherzo* anterior. De los dos niños que la rodean, como buscando la protección materna, uno intenta aferrarse a ella. El otro es más pequeño, está completamente desnudo y más apartado. Sólo entonces nos damos cuenta de sus pezuñas de cabra, tal es la continuidad entre su figura y la de la madre.

En el *lugar geométrico* de Tiepolo las mujeres pueden estar rodeadas tanto de figuras humanas como de sátiros. Si pasamos a los *Scherzi* 10 y 11, la que es sin duda la misma mujer, con el mismo perfil, los mismos senos y los cabellos recogidos en la nuca de idéntico modo, se revela *también* como una sátira. Ágiles, fuertes y con los muslos cubiertos de pelo fino, las dos zancas caprinas sostienen el hijo, que podría ser el bebé al que hemos visto en la

otra imagen. Junto a ellos, para completar la familia de sátiros, una figura de la que vemos sólo la espalda enarcada, en la misma posición que la mujer había ocupado cuando la habíamos visto por primera vez. La espalda es apenas un poco más musculosa y ancha. Asistimos a un momento de ocio en la familia silvestre. Familia musical, se diría: abandonados en el suelo, la trompeta que ya conocemos y un tambor. Es evidente que en el *locus* de Tiepolo subsiste todavía, en cierta medida, esa continuidad de los seres que se remonta a los tiempos remotos, cuando las distinciones entre los reinos de la naturaleza no era tan neta y definitiva. Esto incluye a todos los seres que aparecen entre aquellos troncos y esas piedras: los ignaros modernos tienen buenas razones para no saber bien a quiénes se están enfrentando.

Es fácil decir nigromancia o piromancia, como si se tratara de contabilidad o jardinería. Ahora bien, si se observan los actos el asunto cambia. Dan miedo. En el *Scherzo* 4 un oriental de barba blanca, con turbante y manto recamado, señala algo que arde en el suelo, entre magros arbustos: una cabeza humana. Hay además dos jóvenes que miran la cabeza. Y no son sólo ellos: en el fondo se vislumbran otras figuras. En medio aparece otro oriental, con barba y capa, pero sin turbante. Expresión fuerte, dura. Mira de costado. Pero detrás de él se reconocen otras miradas, fijas en la cabeza cortada. Emanan un sentimiento de horror, de alarma. Surcan el cielo franjas de nubes.

En el *Scherzo* 5 vuelve la serpiente enroscada en un bastón blandido como una enseña por un personaje del que sólo se ve que lleva un gorro. De nuevo es un oriental de amplios vestidos que observa algo. Osamentas de animales, un bucráneo, una trompeta, un grueso libro: amontonados. En medio de todo, un búho, una tinaja y una cola como de serpiente que se arrastra hacia fuera. Sobre la tinaja, como en los *Scherzi* 2 y 4, un rostro en relieve,

riendo, que podría ser el de un sátiro. Pero se sabe que no es fácil distinguir al sátiro del demonio.

El oriental está junto a un muchacho semidesnudo. No les gusta estar solos a estos personajes poderosos. Siempre están junto a seres jóvenes, siempre atractivos. La cola de la serpiente parece salir del vientre oscuro del muchacho. Pero también por aquí ha pasado el fuego. Basta levantar la vista: por encima de todas las figuras hay un ara, con huesos y un cráneo de animal. No está claro quién podría encaramarse tan alto como para dominarla. Sólo al final nos damos cuenta de que a la derecha, abajo, despuntan algunos hocicos de oveja. No tienen pastor. ¿Qué hacen ahí? Miran los cráneos de los otros animales.

Otro oriental con capa y turbante aparece en el *Scherzo* 6. A sus espaldas hay un ara, que aquí está difuminada. Atravesada, una trompeta. ¿Por qué? Entre el ara y el oriental, vigila un búho. Detrás del oriental un joven rubio, de rara belleza. Todavía más atrás despuntan varias cabezas. Se cruzan troncos torcidos. Delante, en el suelo, un cráneo de caballo, una espada, un libro. La expresión de todos es ceñuda, severa. Miran algo que nosotros no vemos.

Otro oriental con turbante en el *Scherzo* 7 (parecen todos iguales, pero se descubren muy distintos apenas se miran con atención). Una vez más, mira una cabeza que arde; pero aquí está casi reducida al cráneo. El oriental está escoltado por una muchacha, una deliciosa bacante, se diría, a juzgar por los pámpanos que le adornan la cabeza. Pero la escena no consiste sólo en el fuego y en la cabeza que arde. Un soldado con casco mira el fuego mientras señala en dirección opuesta. Algo más está sucediendo, algo que se nos escapa. Quizás es lo que explica todo. Detrás del oriental despuntan varias figuras, junto a una pirámide trunca, que reaparecerá en otras ocasiones. Es el eje del lugar.

Una escena todavía más alarmante aparece en el *Scherzo* 8: hay también un ara, con sátiros o demonios en relieve, pero está

aún despejada. Espera algo, o a alguien. A su alrededor, una reunión de rostros, dominada por tres orientales: fríos, concentrados, duros. Al otro lado del ara una mujer joven con un seno descubierto y las manos apoyadas sobre un plato metálico. En el suelo, un hacha. ¿Era lo que esperaban? Entre las piernas y el largo vestido del primer oriental despuntan los ojos de un búho. Tampoco falta, al fondo, la serpiente enroscada en un bastón. Recuerda a quién pertenece el lugar.

Al fin aparece un personaje nuevo en el *Scherzo* 9: es Polichinela, que aquí no parece distinguirse mucho de los orientales. Incluso su gorro podría ser el de un sacerdote de Dura-Europos. También está el ara, esta vez con una cabeza de ariete en relieve. De nuevo destaca la belleza de los efebos. Uno semidesnudo, detrás de los dos orientales, con caderas delicadas y el pene visible. Otro, casi un niño, detrás de Polichinela. Se entrevé el rostro noble y regular, que contrasta con la máscara. Hay, como siempre, un búho de guardia, esta vez junto a la hoja de una espada. Por segunda vez (después del *Scherzo* 5), aflora una lápida de mármol con caballos en relieve. Las ruinas clásicas son los bastidores de la escena. Polichinela tiene el aire de un viejo conocido que se ha sumado al grupo. Quizás pasaba casualmente por allí. Quizás —simplemente — conversa, manteniendo un brazo rígido como una marioneta. Es su actitud natural.

Algo de respiro llega con los *Scherzi* 10 y 11. Todos se han retirado, con los orientales a la cabeza. Permanece una familia de sátiros, en serena inercia. La madre tiene el mismo perfil y el mismo seno opulento de la mujer del *Scherzo* 3, que ya tenía junto a sí un pequeño sátiro. Acaso es ella misma, a veces mujer, a veces sátira. Confiado, delicado, el gesto del pequeño sátiro que cruza el brazo con el de la madre. Un tanto aparte, el jefe de familia lanza una

carcajada. Hay quien ha leído alegría en esa carcajada. No es seguro. Apostado sobre un palo, vigila un búho. Una fina serpiente, como para que no la olvidemos, se enrosca en el mismo palo.

Después, en el *Scherzo* 11, la familia se mueve. La sátira se sigue mostrando afectuosa con el hijo menor, mientras que en la sombra otro pequeño sátiro —¿un hijo mayor?— sostiene un bastón con una serpiente que se enrosca. Como la bandera de una nave. También éste parece un momento de reposo al mediodía, esta vez junto a una pirámide trunca. Un tronco largo, desnudo, curvo e inverosímil cruza la escena oblicuamente. Representa a todos los otros troncos, que aquí faltan. Alrededor de la pirámide debe de haber una fosa, de la que afloran cabezas y ojos de oveja. Esta vez parecen espectros de ovejas muertas. El sátiro adulto está cerca de la trompeta y del tambor. Pero ¿qué hacen ahí esas ovejas? No está claro si están muertas o vivas, si ocupan la esquina de un corral o de un matadero. Quien mirara apresuradamente esta imagen ni siquiera repararía en ellas. Al fondo, en la llanura, el perfil apenas esbozado de una ciudad.

En el *Scherzo* 12 las miradas vuelven a dirigirse hacia un punto determinado. Seis personajes fijan la vista en una serpiente que se retuerce en el suelo, en sus espiras. El grupo está guiado por un oriental con barba oscura, que apoya una mano en otro relieve clásico, en el que se reconoce a una muchacha muy similar a la que está a sus espaldas. Pero en el relieve es ella quien cubre a un viejo solemne, con barba blanca. Deslizamiento de planos, de tiempos. En el simulacro y en el pasado ha sucedido algo que se invierte en el presente y en la realidad. Por fin, aparece el elemento más inquietante de la escena: detrás de la muchacha se entrevé la mitad de una cabeza y se puede sospechar que sea Muerte. Tiene órbitas negras y vacías. Pero, por otra parte, fácilmente se podría no reparar en ella. Esto es lo que causa espanto: la facilidad con la que Muerte pasa inadvertida. Más arriba, la herma de un sátiro que ríe. A un costado, vigila un búho.

El señor del lugar es la serpiente. El *Scherzo* 13 lo confirma. Las figuras se han reducido a su mínima expresión: dos orientales y un niño. Pero esta vez el oriental con densa barba negra (acaso es el mismo del *Scherzo* anterior) señala al niño una serpiente que se retuerce en torno a una espada. Todas las variantes del caduceo hermético deben ser experimentadas. Nunca es demasiado pronto para aprender la doctrina de la serpiente, ni siquiera para un niño mofletudo que se agarra al vestido del oriental. Un búho se desentiende de la escena y mira hacia la llanura desde una rama trunca.

Ninguno de los personajes de los *Scherzi* tiene una expresión hastiada, insípida, afectada, falsa, de circunstancias. Sin embargo nada de eso falta en la obra de Tiepolo, en especial en la pintura religiosa. Pero está ausente de los *Scherzi*. En los *Scherzi* no hay sombra de *scherzo*, de broma. El momento impone una gravedad específica, a la que todos se atienen, los sátiros tanto como los efebos, las bacantes como los soldados. Las ocasiones que los reúnen incumben a los presentes como una obligación ceremonial, marcada por un vago temor. Un temor sagrado.

Se diría que los orientales están bien dispuestos a enseñar a los niños y a los adolescentes que los rodean. Para ellos, enseñar significa ante todo *señalar*. Primero le tocaba a la serpiente, ahora (en el *Scherzo* 14) un oriental indica con un estilete algo sobre un gran globo semienterrado. Escena de alta doctrina. Uno de los dos muchachos que escuchan la lección está inclinado por el peso de un infolio abierto que está a punto de entregar al oriental. Detrás se ve otro infolio abierto. Deben de haberlo consultado poco antes. Se trata de una especie de escuela al aire libre, a la sombra de la pirámide trunca. En otras escenas, ciertos orientales usan compases. Aquí se lee, se escribe y, sobre todo, se mira. Como dirá un día Goethe: «Pensar es más interesante que saber, pero no que mirar». Con mucha frecuencia lo que se mira son serpientes. También esta vez detrás del oriental que enseña a los dos chicos aparece otro oriental, de *rictus* poco tranquilizador, que sostiene con

fuerza la consabida asta en la que se enrosca una serpiente. Apacibles ovejas nos observan, junto a un bucráneo.

¿Existe en la secuencia un momento culminante? Si existe, se encuentra en la única escena (*Scherzo* 17) en la que no es un oriental quien señala con el dedo sino un joven de gran belleza, semidesnudo. Lo que señala es un reaparecido Polichinela. Pero esta vez está muerto. Está apoyado en una plancha de piedra. ¿Tiene la rigidez de un cadáver y la piedra es su ataúd? ¿O es que el propio Polichinela es también un relieve de piedra? Estamos en un lugar donde ambas posibilidades pueden ser ciertas, donde incluso pueden coincidir. Muerte se hace notar además a través de una clepsidra y un hueso, que sobresalen de la superficie de un alto peñasco. Quizás la reconoceremos aún una vez más. Entre las personas que se amontonan detrás del joven que señala. De nuevo se entrevé un rostro con órbitas demasiado oscuras y cóncavas. Detrás de esa cabeza, como ya habíamos visto en el *Scherzo* 12, se alza un largo bastón. En el suelo, enroscada en otro alto bastón, una serpiente apunta la cabeza hacia Polichinela. También ella tiene curiosidad. Una mujer de expresión noble, con el cabello recogido y un seno descubierto, a la que ya hemos visto en varias ocasiones, contempla también al Polichinela muerto: el acontecimiento secreto que ahora se muestra. Con una mano quizás está acariciando a un búho apostado junto a un cráneo de caballo, que mira hacia algo más allá de los bordes del grabado.

La novela que despliegan los *Scherzi* es circular y perpetua. Cada escena podría seguir a cualquier otra y anteceder a otra cualquiera. El *Scherzo* 23, el último en la numeración de Giandomenico, emana un sentimiento de éxtasis y de silencio. Una vez más tres miradas están fijas en algo que no vemos, con ángulos ligeramente distintos. Una bacante con pámpanos y un tirso rudimentario; un sátiro de cuernos retorcidos, que insinúa una risotada; una sátira de orejas puntiagudas, meditabunda. No se ven

serpientes, pero un largo e imperioso tronco atraviesa en diagonal toda la escena. Es otro modo de recordarnos dónde estamos. Al fondo, en la llanura, se reconoce el perfil de una ciudad. Habitada por aquellos que no saben, que acaso ignoran las reuniones de esa compañía que está a punto de volver a juntarse, poco después, para dispersarse de nuevo. Pero desde entonces no ha dejado de reencontrarse.

A propósito de los *Caprichos* de Tiepolo (título que, para el propio artista, incluía también los *Scherzi*), Barres encontró finalmente las palabras apropiadas para esos folios que hasta entonces habían atravesado el tiempo casi en secreto y habían perdido su mejor ocasión: la de caer bajo la mirada de Baudelaire. Existía un motivo por el que esas imágenes tan fascinantes habían encontrado semejante resistencia a ser comprendidas e infundían incluso un secreto temor: «Los *Caprichos* de Tiepolo son colecciones heroicas en las que se reúnen todas las almas de Venecia; pero cuando tantos siglos se compendian en figuras simbólicas, esa sonrisa inconfesada, esa melancolía en la opulencia son de un escepticismo demasiado delicado para la masa de los hombres. Un hombre demasiado clarividente resulta enigmático». No, entonces, por demasiado explícito y dócil, sino por demasiado clarividente, Tiepolo había sido arrinconado por la posteridad. Sin embargo seguía observándola, con mal disimulada ironía, desde lo alto de sus techos donde «cielo, banderas, mármoles, libros, adolescentes, todo lo que Tiepolo pinta es arañado, desgarrado, devorado por su fiebre y por este torrente de luz».

Pero ¿de qué está compuesta la luz que inunda los *Scherzi*? La respuesta viene del neoplatónico Jámblico: «Entonces la luz que se ve es un continuo (*synechés*), por doquier entero e idéntico, de modo que no es posible extirpar una parte ni conservarla en un círculo ni separarla de aquello que la suministra». La continuidad de esa luz garantiza que esté expedita la vía hacia los dioses —y de los

dioses hacia el mundo. Garantiza la «comunidad teúrgica», *theouzgikὸ koinōnía*, sin la cual sería imposible magia alguna —ni pensamiento alguno que reconociera la constitución del mundo.

El devoto de Tiepolo se reconoce también por esto: no se resiste a la tentación de seguir sus personajes de los cuadros a los frescos, a los dibujos, a los aguafuertes, como si fueran personajes de una novela o incluso de un ciclo de novelas, una *comédie humaine* en la que en una ocasión son protagonistas, en otra aparecen en una posición marginal, en otra atraviesan simplemente la escena como anónimos pasajeros.

Después de cuarenta años de estudios sobre los aguafuertes, incluso una estudiosa austera y discreta como María Santifaller quiso exponer las vicisitudes de un personaje de los *Scherzi*. Es el «joven desnudo», de singular belleza, que aparece en el *Scherzo* 17. Lo describe de este modo: «Torso atlético y vigoroso, cuello taurino, miembros hercúleos y fuertes; cabellera densa, un tanto ondulada, perfil clásico». En el *Scherzo* 17 es sorprendido mientras señala un oriental Polichinela muerto, apoyado en una placa de piedra como si estuviera sentado. Alrededor se reúnen diversos asiduos del lugar. Pero en un dibujo del Victoria and Albert Museum (Knox 45) el mismo joven aparece de nuevo, con el mismo oriental. En este caso las posiciones se han invertido. Quien señala, esta vez, es el oriental. El joven se deja ver «en una actitud relajada, concentrada solamente en seguir con la mirada la dirección que el viejo le indica con la vara mágica». El actor se ha vuelto espectador, mientras el oriental ha pasado de espectador a actor. Estas dos escenas podrían haber sido sucesivas en el tiempo, quizás en el mismo día. María Santifaller, de hecho, anota que el joven está semidesnudo *de la misma manera*: «Un chal o vestido semejante al del dibujo le cae del hombro y tiene en la mano hojas o ramas insinuadas también en el esbozo». Incluso el pequeño ramo que el joven tiene en la mano es como mínimo parecido en el aguafuerte y

en el esbozo. No existe indicio que permita establecer si el dibujo fue trazado horas o meses o años antes del aguafuerte. Lo único seguro es que para Tiepolo ambos momentos, ambas escenas convivían y se presuponían. El Polichinela muerto, que no está presente en el esbozo, podría situarse justo a continuación del margen de la hoja. Acaso es a él a quien señala el oriental con su vara (y naturalmente también en este caso existen otras figuras, en el fondo, que observan la escena). Hay aquí, además, un detalle desconcertante, que Santifaller no menciona: en el esbozo el pie del joven pisa una informe vestidura blanca abandonada en el suelo, mientras que detrás del muslo del joven se entrevé, apoyado sobre un ara, el perfil de lo que podría ser el sombrero cónico de Polichinela. ¿Acaso lo que el oriental señala con el dedo es un Polichinela muerto y despojado de su vestido y su sombrero? Pero ¿quién ha visto alguna vez un Polichinela sin vestido ni sombrero? Quizás también se debe a esto el que su figura sea invisible.

Es singular la coincidencia entre los estudiosos cuando se ven en la obligación de decir qué representan los *Scherzi* y los *Caprichos* de Tiepolo. Quizás agotados por las disputas acerca de la datación o la técnica del grabado, de pronto enmudecen o empiezan a escandir sumisamente palabras como *magia, sacrificios, nigromancia*. A veces, exasperados, llegan a referirse a «ritos absurdos». Pero ¿con qué criterio se puede definir como *absurdo* un rito? ¿Acaso no entraría en esa categoría, y en el primer lugar, la misa? Se habla de magia, sacrificios, nigromancia. Pero ¿por qué Tiepolo aísla esas escenas y las dispone en una secuencia? Acaso

también para responder a tales cuestiones George Knox ha dicho que los *Scherzi* representarían, en efecto, «temas relacionados con la magia y brujería», pero cubiertos de una «superficie satírica». Torpe intento de esquivar el problema, porque el primer rasgo distintivo de los *Scherzi*, en contrapunto con su título, es la total gravedad. El sentimiento más constante que causan puede ser el terror. O un malestar difícil de disipar. No se encuentra la más mínima traza de atisbos satíricos. Incluso la aparición de Polichinela señala el grado culminante de la angustia, no de la jocosidad; mucho menos de la sátira.

Pero existe siempre un grado ulterior de la falta de comprensión. Se alcanza allí donde es formulada la hipótesis del carácter *gnóstico* de los *Scherzi*. A lo largo de veinte siglos la palabra *gnóstico* ha actuado como ayuda inestimable para indicar algo que se está decidido a no comprender y de lo que se quiere huir a toda costa. Como las serpientes son presencia constante y central en los *Scherzi*, algunos estudiosos, como Charles Dempsey y Christel Thiem, han aportado con estrepitosa pomposidad la hipótesis de que Tiepolo quería poner en escena un culto ofídico, remitiéndose a una secta de los primeros siglos de la cristiandad y a la que consideraban todavía activa en Venecia en pleno siglo XVIII: «Esta secta […] por lo que parece, era popular en Venecia en el primer tercio del siglo XVIII», escribe sin inmutarse Christel Thiem, pero no nos da ninguna referencia a alguna fuente y sobre todo no precisa qué sucedía en una secta tan «popular» en el *segundo* tercio del siglo XVIII. Quizás, tratándose de una secta altamente esotérica, no debería sorprender que no haya dejado indicio alguno de su existencia, con excepción hecha, precisamente, de los *Scherzi*. Por otra parte ya Orígenes, que escribió hacia finales del siglo II, hablaba de los ofitas como de una «secta muy oscura». Pero lo más sorprendente en estas hipótesis es su apresuramiento. ¿A qué especie de ofitas, por ejemplo, habría pertenecido Tiepolo? ¿A los cainitas, a los petaras, a los setitas, a los barbelognósticos, a los severianos, a los nicolaítas o a los arcónticos? No se nos da la

respuesta. El espacio concedido a la exposición de la teoría gnóstica es por lo general equivalente a una décima parte del que se otorga a los problemas de datación. Problemas, por otra parte, con frecuencia insolubles —y vanos— en el caso de Tiepolo, porque su maestría es portentosa desde el principio y los mismos interrogantes sobre las fechas se formulan para aquellas hojas que podrían pasar como dibujos preparatorios, en tanto los esbozos externos que oficiarían como eventual testimonio de los *Scherzi* son muy escasos. De este modo, sería conveniente rendirse a la evidencia: los *Scherzi*son una composición-fantasma. Sin ellos, la obra de Tiepolo tendría una admirable completud, sin lagunas. Pero, en presencia de ellos, el significado del conjunto cambia de modo radical. Un giro más imprevisto en cuanto los *Scherzi* se insertan en la obra de un artista que a lo largo de toda su vida no tomó nunca iniciativas, esperando que las ocasiones le llegaran desde el exterior. Mientras tanto, se repetía y variaba en su mente una escena oscura, conectada siempre con el mismo lugar. Algo parecido a una *escena primitiva* de la pintura.

Cuando Tiepolo partió para Würzburg, en noviembre de 1750, con el encargo de realizar los frescos de la Residenz del príncipe-obispo a cambio de una compensación de diez mil florines renanos, en Venecia los ofitas no eran el asunto del día, pero sí se hablaba y se escribía mucho acerca de las brujas y los magos. Sobre todo desde el año anterior, cuando el erudito Girolamo Tartarotti, de Rovereto, había publicado, en la eminente editorial veneciana de Giambatista Pasquali, su tratado *Del congreso nocturno de las lamias*, que había provocado reacciones inmediatas, culminadas en el breve tratado de un erudito más ilustre, Scipione Maffei. Éste eligió para la ocasión un título irrisorio: *Arte mágica desvanecida*.

Tiepolo no podía esperar que su viaje lo llevara tan lejos como para mantenerse ajeno a la disputa. El propio Tartarotti recordaba en su libro que «en Herbípolis [nombre latino de Würzburg] […] en poco

más de dos años, es decir entre 1627 y 1629, fueron decapitados y quemados ciento cincuenta y ocho entre Brujas y Brujos, entre los cuales contábanse catorce Curas y cinco Canónigos». No eran sólo historias del pasado. En la misma Würzburg, justo un año antes de la partida de Tiepolo (es decir en 1749), había sido decapitada una de las últimas brujas europeas. Después su cuerpo fue quemado. Se llamaba Maria Renata Singerin, «convicta de haber tenido, desde niña, relaciones con el demonio y de haber conseguido esconder semejante infamia hasta la edad de setenta años». El propósito de Tartarotti era hacer que historias atroces como la de la bruja de Würzburg no se repitieran. Pero no lo consiguió: en 1751, en Salzburgo, fue decapitada «una infeliz joven de dieciséis años», acusada de brujería. Tartarotti intervino en su favor, pero sin éxito. Después de muchas lecturas y seis años de trabajo en el *Congreso nocturno*, Tartarotti había elaborado una teoría muy simple y lineal, aunque argumentada con todos los aparatos y las cautelas del caso: la brujería ya no existía, la magia sí. La brujería era cosa de jovencitas crédulas: la magia, aunque falsa doctrina, era cosa de eruditos, por tanto de colegas. Si esto era verdad y las brujas no existían, entonces se podía —y se debía— salvar a esas pobres desgraciadas que vivían aún bajo amenaza, sobre todo en la Europa septentrional. En cuanto a la magia, no era oportuno negarla, aunque se la despreciara. Ante todo porque una imponente tradición de pensadores la había sostenido; pero además por otra razón, menos evidente: negando la magia se abría la vía a la negación de los demonios y, en el extremo, a una posible impiedad intelectual: «El negar la existencia de Demonios no facilita las cosas, y además, ¿no lleva a negar también la existencia de Dios?» Esto se lee en las *Observaciones críticas sobre el nocturno congreso de las lamias*, uno de los escritos polémicos que el libro de Tartarotti había suscitado. La apuesta era por tanto muy alta: en el impulso de la negación de la brujería se podía pasar a mofarse de la magia —como «la nada que engaña al mundo» (así suena el título de un agustino alemán de la época)— y de ahí en adelante no estaba

claro adonde se iría a parar. Quizás a la blasfemia del *homme machine*, personaje nuevo en la escena europea, que La Mettrie había introducido justo dos años antes de que fuese publicado el *Congreso nocturno*.

Erudito de provincia, de ánimo moderado, Girolamo Tartarotti había puesto su vasto saber —jurídico e histórico— al servicio de una causa: persuadir de que ya no era necesario «quemar infinito número de Brujas», poniendo fin de este modo a la «gran carnicería de esas desventuradas». En efecto, estaba convencido de que «cuanto más se quemaban, más se reproducían». Sugería por tanto que se considerase la cuestión como si se tratase de ilusiones de pobres mujeres, de reprobarlas en todo caso pero sin mandarlas al patíbulo, porque «tal delito no era sino una burla [*scherzo*] de la fantasía» (imposible no recordar que la misma expresión sería usada por Giandomenico como título de los grabados de su padre). Tal había sido, en efecto, la actitud difusa —según constató con atento sentido crítico— hasta bien entrado el siglo XIV, cuando se encuentra la primera traza de convicción de que el mal de la brujería se sanaba «con el fuego y con el verdugo». A Bartolo de Sassoferrato, el más elevado entre los juristas, se le pidió un consejo sobre el caso de una bruja —y «Bartolo decidió que debía ser quemada». La furia asesina contra las brujas era por tanto un fenómeno reciente, moderno. A medida que crecían las Luces crecía también la credulidad —y la ferocidad.

No hacía falta recurrir a Scipione Maffei para vituperar la magia. Mucho más eficaz resultaba Plinio el Viejo. Seco, crudo, sucinto, alcanzado el libro XXX de la *Historia natural tuvo* ocasión de explicar por fin su animadversión. «Más fraudulenta que cualquier otro arte», la magia es al mismo tiempo la que «se ha impuesto más que ningún otro y por un mayor número de siglos». Tal cosa admitía Plinio, y se podría definir como el tormento del enciclopedista, por el cual aquello que gozaba de la «más grande autoridad» coincidía con

la mayor impostura. Singular condición de la humanidad: lo único que tiene la fuerza de resistir al tiempo y transmitirse sin daño es el fraude. Incertidumbre radical, que investía cada forma del saber y cada tradición.

Pero Plinio no se arredraba e intentaba dar la razón de ese monstruoso fenómeno: la magia tendría tal poder por haber hecho converger en sí tres «artes»: la medicina, la religión («tiniebla del género humano») y la astrología. Al ligar la mente con este «triple vínculo», la magia llegaba al «culmen». Como consecuencia de ello —admitía Plinio— «todavía hoy predomina entre gran parte de las gentes y en Oriente se impone al rey de los reyes».

Para el enciclopedista, la autoridad estaba por tanto mezclada en sus fuentes con el fraude. Cuanto mayor la antigüedad, tanto más flagrante la impostura. El tosco Plinio enunciaba aquí una doctrina que se inscribiría en la mente occidental y de la que los ilustrados sólo serían tardíos seguidores. Pero Plinio quería darle mayor gravedad a la situación ofreciendo un rápido perfil histórico: «Sin duda [la magia] salió de Persia con Zoroastro, como acuerdan los autores». Según Eudoxo, Zoroastro habría vivido «seis mil años antes de la muerte de Platón; también Aristóteles lo cree». El maestro de la razón aceptaba entonces haber sido precedido por Zoroastro en varios miles de años. Había algo muy extraño en esa historia. «*Mirum hoc in primis*», «sorprende ante todo el hecho», escribe Plinio, de que la doctrina mágica se haya transmitido por tan largo tiempo sin haber sido «cuidada por intermediarios ilustres y sucesivos». Irresistible candor del erudito, que volvemos a encontrar en la observación siguiente: nada es tan sorprendente como el silencio de Homero acerca de la magia, que sin embargo invade sus historias (aquí Plinio cita como ejemplos a Proteo, las Sirenas y Circe).

Herodoto, por su parte, sostiene que la magia habría llegado a Grecia con el ejército de Jerjes. De su séquito formaba parte el mago Ostanes, quien «diseminó en todo lugar ese arte prodigioso, infestando el mundo allí por donde pasaba». Los orientales de

Tiepolo eran descendientes de ese Ostanes, cargado de una autoridad traidora y antiquísima.

Según la datación acertada, los *Caprichos* y los *Scherzi* de Tiepolo se remontan a la misma década que se cierra con la disputa veneciana entre Tartarotti y Maffei sobre magia y hechicería. Es inútil preguntarse qué opinaba Tiepolo al respecto. Sus cartas —poco numerosas— están dedicadas exclusivamente a sus trabajos en curso, encargos, dinero y fórmulas de halago para el destinatario. Ni una sola palabra se refiere a argumentos intelectuales, y mucho menos a la magia. Tiepolo jamás fue relacionado con la magia, ni siquiera indirectamente, por ninguno de los testimonios que se conservan acerca de él. Sin embargo, hasta los críticos más reacios a la interpretación han admitido que en el corazón de los *Caprichos* y los *Scherzi* hay escenas de magia. Pero ¿de qué magia se trata? ¿Teúrgica, nigromántica, apotropaica, talismánica? ¿Con qué mirada Tiepolo habría representado esas ceremonias? ¿Con la del iniciado o la del censor? ¿Con la de quien está cautivado por lo que ve o la del que se aterroriza ante la escena? ¿Y qué es lo que ven, lo que apuntan con el dedo los personajes de los *Scherzi* de Tiepolo? No sólo lo que aparece —las cenizas, las serpientes, los huesos— sino algo más, que no está admitido, que no tiene nombre. Resuena ya en ellos la voz de barítono que Joseph de Maistre prestará al senador de San Petersburgo cuando dice: «He leído millones de mofas sobre la ignorancia de los antiguos *que veían espíritus por todas partes*; me parece que nosotros somos mucho más necios aún: no los vemos por ninguna».

Los personajes de los *Scherzi* ejecutan —cuando no están absortos en la reflexión o en el vacío— una serie de gestos rituales, pero de una clase de rito que se niega a convertirse en palabra. Ellos saben lo que está sucediendo, sólo ellos. Lo que sucede es lo

opuesto de lo que vemos en el bajorrelieve del Ara Pacis. Allí vemos un cortejo de personas y de animales que se dirige a un sacrificio. Se sabe cómo sucederá el sacrificio y qué animales serán inmolados. Se sabe quiénes son los oficiantes. Todo es público —y la imagen celebra una celebración.

Lo contrario sucede en el terreno elevado de los *Scherzi*. Se ve un grupo de personas, separado de la comunidad —lejana, ignorada. No se sabe quiénes son ni por qué celebran una ceremonia. No se sabe cómo la celebran. Hay un fuego y un ara que es, sin embargo, un resto arqueológico. El fuego está devorando algo. Basta para hacernos comprender que asistimos a un rito. Pero es un rito mudo, un rito que quiere ser mudo.

Theourgía «significa etimológicamente y de hecho *la constricción de los dioses*, es decir un procedimiento o un método que, practicado por los hombres, actúa *de modo vinculante* sobre los dioses o —en sentido más general— sobre todas las clases de seres sobrehumanos, superiores (*kreíttona génē*), y de este modo establece una relación directa entre estos últimos y los hombres a la vista del alcance de objetivos precisos». Esto escribía, en la Pauly-Wissowa, Theodor Hopfner, egiptólogo y clasicista, autor de un precioso comentario al opúsculo *Isis y Osiris* de Plutarco. Teúrgia es, por tanto, una zona interna de la magia, la más secreta, la más alta quizás, que muchos se apresuraron a separar de la brutal *goēteia*. Incluso en Agustín, enemigo de ambas, la distinción era neta: «Magia, o sea *goëtia*, según su nombre más detestable, o bien *teurgia*, según su nombre más honorable», si no por otra cosa porque la teúrgia se fundaba sobre la sabiduría más remota: caldea, egipcia e irania. Hopfner proseguía: «Fundamento de toda magia y al mismo tiempo su escalón supremo, la teúrgia se fundaba en el conocimiento (*gnôsis*) de la verdadera esencia de los dioses o de los seres superiores en general, que culmina en la *gnôsis* del nombre verdadero, auténtico, ya que éste, en cuanto nombre auténtico, encierra la esencia de aquello que nombra y así permite a quien lo conoce la capacidad de influir sobre lo nombrado». Ligada a

la teúrgia, en cuanto *téchnē magikḗ*, se encuentra cierta pericia en el tratamiento de la *materia magica*, constituida por fórmulas, nombres, gestos, oblaciones y amuletos. En determinados casos, sin embargo, según observa Proclo, la teúrgia puede también prescindir de todo esto. Así, los teúrgos, «al final, abandonando la naturaleza y las energías físicas, tuvieron relación con las potencias primigenias y divinas». Por ejemplo Plotino, según el testimonio de Porfirio, había conseguido en cuatro ocasiones —a lo largo de los nueve años en los que Porfirio vivió a su lado— «permanecer en lo divino», «por obra de un acto indecible y no de fuerzas mágicas». Porfirio agregaba que a él sólo le había acontecido en una única ocasión, a los sesenta y ocho años.

La teúrgia comprende en sí, al mismo tiempo, la parte más vistosa y la más imperceptible del arte de la magia. Con frecuencia se funda en talismanes, gestos litúrgicos, ofrendas y fórmulas, pero puede también manifestarse en la inmovilidad y en el silencio. Ambas son formas de la teúrgia, porque ambas reconocen que el mundo está habitado por una multiplicad de seres en cierto modo partícipes de lo divino, con los que el pensamiento puede —e incluso debe— establecer relaciones constantes, visibles o invisibles. La teúrgia puede por tanto adoptar aspectos incluso opuestos entre sí. Puede confundirse con los artificios de las hechiceras pero puede asimismo corresponder con aquello que, «despertado a sí mismo y alejándose del cuerpo y de todas las otras cosas, se adentra en sí mismo». De este modo describía Plotino algo que le había sucedido en «diversas ocasiones».

Mago, rosa, paraíso: palabras que pasaron de Irán a Grecia, y de Grecia se transmitieron a Europa. Palabras resistentes, que no se dejaron sustituir. «Se dice que la rosa es un regalo que nos hizo Irán en la edad del bronce», anotó en una ocasión Arnaldo Momigliano.

Los *mágoi* eran una clase de sacerdotes —la más poderosa— en el Irán de Zoroastro. Eran custodios de un saber oscuro y

controvertido, entre otras cosas porque sus textos litúrgicos se transmitieron por vías muy accidentadas y tortuosas. No existe para los magos un *corpus* comparable a los Brāhmana de sus cofrades y antagonistas védicos. Pero para los griegos los *mágoi* fueron la imagen primera de la sabiduría extranjera, adyacente y con frecuencia superpuesta a la de los caldeos, custodios de otra sabiduría asiática, la mesopotámica. Grecia no sólo no estaba sola en la atracción por la vertiente oriental, como ingenuamente pretendían los clasicistas alemanes del siglo XIX; sino que la acompañaban tres poderosas sombras: los egipcios, respecto de los cuales —según Platón— los griegos eran «sólo niños»; los caldeos y los magos persas. Los egipcios no eran considerados siempre los más antiguos: Zoroastro, según algunos, los había precedido. De este modo, la figura del *magos* se superpone, a un nivel más alto y misterioso, a la del *goēs*, que designaba a quien practicara las artes mágicas. Hasta que, en la era helenística, las dos tradiciones, la de los caldeos y la de los magos, se confundieron inextricablemente.

Por otra parte, las doctrinas de los magos llegaban a Grecia en representación del imperio enemigo, el único con el que se encontraron combatiendo antes de dar nueva forma, con Alejandro, a la idea misma de imperio (aunque el padre de éste, Filipo, había ya intentado imitar ciertas estructuras del imperio persa). Esto penetraba profundamente y confería ambivalencia a la relación con los magos, sobre todo considerando —como recordó Momigliano— que, como consecuencia del expansionismo persa, «si hubo un tiempo en el que los magos pudieron exportar sus doctrinas a un mundo griego dispuesto a acogerlas, fue la segunda mitad del siglo VI a. C.». Éste fue también el momento del florecimiento presocrático.

Platón murió el día en que cumplía ochenta y un años. Junto a su lecho se encontraba un caldeo, del que no tenemos ningún otro dato. La noticia se encuentra en un papiro de Herculano

(*Academicorum Index Herculanensis*) que se remonta, como muy tarde, al siglo I a. C. Ese caldeo anónimo y misterioso es el eslabón más firme entre Asia y Europa.

Ya entonces la conmistión entre los magos iranios y los caldeos era un hecho. Lo confirma la carta en que Séneca se refiere a ciertos «magos que por ventura se encontraban en Atenas», quienes «celebran un sacrificio por el difunto [Platón], considerando que su destino iba más allá de lo humano, en cuanto había alcanzado sin residuo el número más perfecto, que es el nueve multiplicado por nueve». Apunte que se superpone y se entreteje con un fragmento de elegía dirigida por Aristóteles a un tal Eudemo (acaso Eudemo de Rodas), en el que se habla de un ignoto extranjero que, «llegado al famoso suelo de la tierra de Cécrope, / píamente impulsado por una venerada amistad (*semnes Pilies*) levantó un altar / en honor del hombre que a los malvados no les está permitido ni siquiera nombrar»: Platón. Una vez más, en lo extraño del fragmento se entrevén los trazos del misterioso caldeo que veló junto al lecho de muerte de Platón.

El mundo de lo invisible es peligroso, pululante de seres. Quien lleva a cabo una acción ritual o simplemente manipula la *materia magica* debe estar preparado para cualquier sorpresa. Los errores en el gesto y en la palabra pueden resultar fatales. Plinio cuenta que Tulio Hostilio, «habiendo tratado de evocar a Júpiter del cielo según los libros de Numa y celebrando el mismo sacrificio practicado por ellos, fue alcanzado por un rayo porque había realizado ciertos gestos sin una observancia precisa del rito».

Tiepolo prefirió representar el momento en que lo invisible está a punto de aparecer —o quizás acaba de aparecer o está tomando forma. No parece que otros lo hayan intentado, sobre todo bajo la especie de secuencia de variaciones. Inútil buscar antecedentes, no sólo en el siglo XVIII, que con tanta frecuencia hacía ostentación de ignorar lo invisible, sino tampoco en los dos siglos anteriores.

Tiepolo no era dado a meter símbolos en escena, pero pretendía mostrar qué sucede cuando un símbolo se descubre, a veces por fuera de la escena representada. Entonces no puede siquiera ser definido como «símbolo». Porque es una visión, que oscila entre lo sin forma —Proclo precisaba que «todo dios es sin forma»— y los bien delineados «simulacros» (*agálmata*, la misma palabra que designaba a las estatuas). ¿Cómo explicar esta oscilación? Proclo, en este punto, apelaba a los *Oráculos caldeos*, «que dicen al teúrgo que todos los seres divinos son incorpóreos, pero "adoptan cuerpos por vuestra causa", porque vosotros no podéis ver incorpóreamente a los incorpóreos, a causa de la "naturaleza corpórea a la que estáis unidos"».

Un personaje de Heliodoro, en *Las Etiópicas*, se apresuraba a distinguir entre dos formas de sabiduría poseídas por los egipcios: una vulgar, «que se arrastra por el suelo, como sierva de los simulacros, girando alrededor de los cuerpos de los muertos»; y la «verdadera sabiduría, de la que la otra ha usurpado el nombre», que en cambio «mira hacia el cielo, es compañera de los dioses y participa de la naturaleza de los dioses superiores, estudia el movimiento de los astros y conquista la presciencia del futuro».

Sin embargo, en los *Scherzi* no nos está permitido escindir ambos tipos. Los orientales de Tiepolo parecen nobles y majestuosos, con frecuencia concentrados en los libros y compases. Sin embargo, en el escenario que los rodea se reconocen bucráneos, tibias y otros dudosos restos ceremoniales. A veces la expresión de los propios orientales tiene algo de feroz y espantoso. Las oscilaciones son múltiples. Respecto a los *Tres filósofos* de Giorgione se advierte el aliento de otra época, en la que la sabiduría teúrgica se había vuelto sospechosa y clandestina en todas sus formas. Ahora la visión de lo divino y las prácticas de las hechiceras gozaban de la misma mala fama. No era posible distinguirlas con

firmeza. En los *Scherzi*, Tiepolo componía la cara oculta de las Luces. Ningún otro conseguiría evocarla.

Para cualquier tipo de magia —ya sea la inferior *goēteia* o la suprema *theourgía*— la noche es el momento en el que hay que actuar. Tanto más desconcertante resulta, entonces, que las escenas teúrgicas de los *Scherzi* se desarrollen a la plena luz meridiana, y bajo la mirada de eminentes animales nocturnos como los búhos y las lechuzas. Esto, que es tal vez la paradoja y el azar más evidente de los *Scherzi*, no ha sido considerado digno de comentario. Como mucho, de rápidos apuntes.

¿Qué pretendía Tiepolo? No pudiendo renunciar a la luz, que era el teclado de su arte, ha mostrado que cada misterio se dejaba tranquilamente acoger en ella. El aire y la sombra vibran del mismo modo mientras una cabeza humana arde en el ara o mientras un oriental, solo al fin, se concentra en sus cálculos. La luz es una suerte de absoluto dentro del cual cada escena y combinación encuentra su lugar. Es el hilo único en que se anudan y se deshacen las figuras individuales. Cada escena de brujería —como el *Sabba* de Salvator Rosa— había sido hasta entonces una variante tenebrosa de la pintura de género. Pero esto no podía aplicarse a los *Scherzi*, que no pueden suscribirse a ningún género, entre otras cosas porque su género se ha cerrado con esos veintitrés folios.

Ousía, el término metafísico por excelencia, que se encuentra por doquier en Platón y Aristóteles, y sirve para indicar, según los contextos, la *esencia* o la *sustancia* —o en todo caso algo cuyo atributo eminente es el ser—, se encuentra también en el léxico mágico, en el que indica la materia sobre la que actuar, la entidad palpable sobre la que obra la magia. Para los neoplatónicos, que atendían ante todo a la diferencia —Plotino y su discípulo Porfirio—, esa conmistión era fuente de inquietud, pero al mismo tiempo

revelaba algo innegable: la magia estaba fundada *in re*, no podía ser expulsada como pura superstición.

Como observó Porfirio, era verdad que la adivinación se practicaba mejor, es decir con mayor precisión, sobre los cuerpos de quienes acababan de ser asesinados, pero esto no bastaba para justificar los sacrificios humanos. Hacía falta, por tanto, justificar el hecho de que, aboliendo los sacrificios cruentos, se habría dañado el *conocimiento*. Tal es la argumentación de Porfirio: «Alguien podrá decir que arruinamos una gran parte de la mántica, esa que obra mediante consulta de las vísceras, si nos abstenemos de destruir los animales. Pero entonces haría falta agregar también a los hombres. Porque, según dicen, el futuro aparece más claro en las vísceras humanas; y muchos de entre los bárbaros practican la adivinación de las vísceras humanas». Un involuntario *humour* negro resuena en estas palabras. El sereno y firme Porfirio no intentaba admitir ningún argumento a favor del asesinato de los seres vivientes. Pero al mismo tiempo no se le pasaba por la cabeza la posibilidad de poner en duda el fundamento de la adivinación. Esto habría comportado la disolución del mundo de las correspondencias, desgarrado el vasto tejido de las analogías, negado el principio de la simpatía y de la resonancia entre los diversos grados del ser. No podía esperarse tal cosa de un neoplatónico.

Es indudable la influencia de Salvator Rosa y de Benedetto Castiglione sobre Tiepolo, sobre todo a través de dos aguafuertes: el *Demócrito* de Salvator Rosa y el *Diógenes* de Castiglione. Es como si Tiepolo hubiese querido remitirse a ellos para elaborar un personaje meditabundo rodeado de animales nocturnos, ruinas arqueológicas y troncos torcidos. Eran dos antepasados de sus orientales, fuertemente concomitantes (sobre todo el *Diógenes* de Castiglione) en el estilo y en el juego de las sombras. Pero tanto Salvator Rosa como Castiglione habían añadido a sus imágenes una inscripción que explicaba el significado y el carácter ejemplar.

No así Tiepolo. En los *Scherzi* no sólo faltan las inscripciones, sino incluso los títulos. Carecen de toda traza de ejemplaridad. Las escenas individuales son instantes concatenados de una historia. Sus predecesores tienden a componer un emblema, en tanto que Tiepolo quiere narrar una escena que se desarrolla, sin principio ni fin. Quiere ser el único custodio de su secreto. Con espíritu de anticuario oculto, Tiepolo descubre en los *Scherzi* el vasto sustrato pansófico del siglo XVII, pero sin necesidad de subrayar que ciertas imágenes eran símbolos. Éstos se buscarán en vano, como han observado, con cierta decepción, los estudiosos modernos. Tiepolo perseguía otros fines: mostraba grupos de personas cuya mente estaba asediada, atormentada por símbolos (¿de qué otra cosa se ocupaban los magos?). Incluso sus efebos habían visto algo que sus contemporáneos ignoraban, que pronto volverían a encontrarse en la llanura. Quien pasó la vida cumpliendo encargos dictados por potencias superiores —eclesiásticas, reales, nobiliarias— por una vez parecía haberse dictado a sí mismo un *programa*, a condición de ser el único que conociera la clave. La empresa tuvo éxito, y es encomiable la franqueza con la que Diane Russell lo reconoce, más de dos siglos después, en la introducción a la muestra de Washington que expondría las hojas del admirable álbum Rosenwald: «Los aguafuertes de los *Caprichos* y de los *Scherzi* siguen siendo un misterio desde el punto de vista de la iconografía».

Michael Levey ha notado con agudeza que las escenas de los *Scherzi*, aun desarrollándose al aire libre, tienen algo de «claustrofóbico». Es la sensación de quien se aproxima a un círculo mágico, e inadvertidamente es capturado por él. Así sucede a quienes observan los *Scherzi*. Presa de curiosidad, se acerca a grupos de personajes que a veces parecen simplemente ociosos o dedicados con cautela a algo que no queda claro. Pero, apenas se atraviesa una línea invisible, se está preso en un campo de tensiones, incluso extremas, y sin embargo de origen ignoto. Son

conversation pieces en las que todo parece suspendido, pero acaso está sucediendo algo terrible. Sin embargo, eso que sucede escapará para siempre a quien se acerca desde el exterior, y que podría también alejarse de golpe, creyendo haber encontrado un grupo de personas con algo de extraño y sospechoso. Casi una definición de lo esotérico.

Sin embargo, el mismo Michael Levey ha sostenido que los *Scherzi* son «un mundo de sueños extremadamente personal, hecho de imaginaciones y ensoñaciones», y que «deja entrever una sabiduría que no tiene nada que ver con los magos-filósofos ni con todos los adminículos de libros y mapamundis que los acompañan». Sustraído por una vez a la obligada lealtad a quien le encargaba cada trabajo, Tiepolo se habría abandonado a liberar los *Scherzi* de «todo significado ulterior». Éste es, sin duda, un modo abierto de esquivar el desconcierto frente a una obra de la que, de una parte, Levey mismo reconocía que «podría ser reivindicada como uno de los resultados más perfectos del arte de Tiepolo»; mientras que, de la otra, no pretende indagarla hasta el fondo de su extrañeza. Con un gesto particularmente anglosajón, los pensamientos que van demasiado lejos son liquidados como amables extravagancias. ¿No se trataba, después de todo, de *Scherzi*? De este modo, Levey termina por decir que, en cuanto tales, «tienen como fundamento las divagaciones de su autor».

Pero, si tal fuera el caso, no parece claro por qué el más aéreo de los pintores, el más dado a circular entre cielos y nubes, habría cultivado y desarrollado en la cámara secreta de su mente estas imágenes concatenadas de claustrofobia en el *plein air*, cargadas de ardiente intensidad. Imágenes de las que todos —incluso los estudiosos más fieles a Tiepolo, como el propio Levey— parecen querer escapar lo más rápido posible, murmurando alguna palabra de admiración expeditiva. Si los *Scherzi* son el secreto de Tiepolo, habrá entonces que comprobar que se está bien protegido.

Tanto en los *Caprichos* como en los *Scherzi* los orientales dominan la escena y rigen la suerte de los acontecimientos. ¿Qué sucede con ellos en otros contextos? ¿Desaparecen? Después de una rápida ojeada a los lienzos y frescos de Tiepolo, nos vemos obligados a concluir que reaparecen por todas partes. No ya en posición central sino escondidos. Se integran en esos grupos de orientales amontonados que ya se percibían en los *Scherzi*. Las cabezas despuntan a los lados, una tras otra. Los ojos se multiplican, pero son siempre los mismos rostros, las mismas capas, con sus inagotables variaciones. Son *aquellos que observan la escena*. Son el ojo interior de cuadro. Tienen el cometido de centrar la mente en lo que se representa. Así se crea un primer desnivel, que precede al último desnivel, constituido por el espectador que mira la pintura.

En algunos cuadros religiosos —como en la *Flagelación* y en *La coronación de espinas* de Sant'Alvise— la disposición es particularmente elocuente. En ambos casos, detrás del Cristo sufriente aparecen los orientales que miran. Podrían ser dignatarios judíos, que se complacen en los castigos. Pero las expresiones son dolorosas, graves. Los orientales son el ojo escondido de todas las escenas, a las que transforman en una visión mental, con frecuencia indicada (como en *La coronación*) por una mano que señala.

Lo más sorprendente, y la confirmación de esta brusca separación entre los orientales y el resto de la pintura, como si pertenecieran a dos niveles distintos de la existencia, es la luz. Totalmente irreal en *La coronación de espinas*, donde, en medio de un escenario tenebroso y opresivo, los orientales se muestran como una mancha terrea, alumbrada por una inexplicable fuente luminosa. Están pintados como si hubieran sido transferidos desde otro cuadro, en un estilo que los acerca mucho a los aguafuertes y que nada tiene que ver con los fuertes claroscuros de las otras figuras y del Cristo. Algo similar —pero más fácil de explicar— sucede en la *Flagelación*, en la que los orientales aparecen fuera de la galería

donde tiene lugar la escena central, y su luz, que choca con la del resto del cuadro, no es otra que la luz del mundo exterior.

Los orientales lo presencian todo. Asoman sus cabezas nobles y cifradas detrás de todas las escenas. Siempre hay un ojo que mira y presumiblemente no perdona. A veces Tiepolo podría haber sentido que su presencia corría el riesgo de ser demasiado invasiva, como en la *Comunión de Santa Lucía*, en cuyo boceto tres orientales se asoman detrás de la santa y atraen la atención sobre sí; mientras que en la versión final, en la iglesia de los Santos Apóstoles de Venecia, han desaparecido, dejando en su lugar una informe mancha negra. En esa mancha se reconoce finalmente la cabeza de un joven, y detrás de ella un ojo perfecto, que nos mira. El ojo, esta vez, es de un chico, pero no menos inquietante que el de los orientales. ¿Habrán desaparecido de verdad? No: basta levantar la mirada para verlos asomarse desde un balcón de un blanco resplandeciente. Nunca quieren perderse nada de lo que sucede.

En los *Scherzi* los orientales son aquellos que actúan y miran. Es el grado más alto, más complejo. El grado del Mago, así definido porque no sólo ve sino que actúa. Abandonada la tierra elevada de los *Scherzi* y vueltos a la ciudad, a las calles y a los palacios, los orientales retoman la función de aquel que asiste. Se reúnen en pequeños grupos. Ahora sólo miran, no actúan. Pero su papel es siempre crucial; su presencia, indispensable.

Los orientales de los *Scherzi* descienden de los Magos que aparecen en Belén y a la vez de los secuaces de Hermes Trimegisto. Su doctrina es la *prisca Aegyptiorum sapiencia*. Venecia es el puerto en el que desembarcan en Europa. Tiepolo sólo tuvo que variar levemente las figuras que ya habían aparecido en ese medio, de Giorgione a Veronese. Pero ahora se convertían en una secta. Los rostros eran más severos, más impenetrables, más ambiguos. Fueron la última manifestación fisiognómica de la *auctoritas*en Occidente, que iba a desvanecerse después de ellos.

El siglo XIX ya los ignora, mientras que los orientales de Tiepolo son todavía soberanos. Cada *potestas* les está sujeta. Los armados, cuando aparecen, son subordinados y funcionales. De esta forma el pintor más desenvuelto y ligero dejó desfilar en sus techos y sus lienzos a los últimos representantes del poder espiritual.

Aunque los estudiosos modernos, pasmados y desorientados, los han visto con frecuencia como viejos rapaces y lúbricos, los orientales de Tiepolo pertenecen a la estirpe saturnina de Sarastro. Su Bien, sin embargo, no es tan unívoco, no permite excluir del todo la posibilidad de que sean una máscara del mal. Pero lo inverso también es cieno. Sólo es seguro el poder que los orientales emanan. Esta ambigüedad imposible de disolver, ¿no es acaso un signo de los nuevos tiempos? ¿Por qué, si no, Baudelaire iba un día a titular sus poesías *Fleurs du mal*?

Cuando abandonan el terreno elevado de los *Scherzi*, los orientales adoptan por lo general el papel de *egrégoroi*. Son los

«vigilantes» que custodian aquello que aparece en el nicho de su mirada. Pero a veces —si una traza literaria o mitológica lo permite — adoptan también un nombre y una función precisa. Así por ejemplo, el mago de Ascalona que sustrae a Rinaldo de los encantos de Armida. Mago contra maga: es la historia invisible de todos los días. Como Armida, para contemplar a su amante, lo miraba reflejado en un espejo, así el mago de Ascalona obliga a Rinaldo a mirarse a sí mismo en un espejo para escapar al engaño. El espejo, el reflejo, el simulacro, resulta decisivo, tanto para el mago como para la maga. El mago de Ascalona lo señala sosteniendo una varita en la mano. A espaldas de Rinaldo se ven dos troncos diferentes: uno está desnudo, el otro es un pino parasol. A la derecha, el tercer tronco atraviesa la escena oblicua y discretamente. Si no fuera porque aparece el mar justo detrás, donde un barco espera para conducir a Rinaldo a su misión guerrera, se podría creer que estamos en el lugar de los *Scherzi*.

Tanto más natural resulta pensarlo si observamos los dos óvalos que posiblemente fueron concebidos como sobrepuertas del palacio veneciano que albergaba la serie de las doce telas de Tiepolo inspiradas en *La Jerusalén liberada*. Aunque aquí se agrega un color fuerte y fascinante, los gestos y la postura del sátiro y de la sátira recuerdan irresistiblemente al *Scherzo* 11, no sin un necesario

contrapunto de troncos oblicuos y desnudos. Acaso el jardín de Armida era sólo una ocasión legendaria para dejar que se reconozcan algunos elementos fijos e inclasificables que solían darse cita en las alturas de los *Scherzi*. No parece que Tiepolo se preocupe por si la leyenda es cristiana o pagana, de sátiros o de cruzados; todo lo acoge entre las mismas piedras y las mismas hierbas, y todo se sumerge en la misma luz.

Hay orientales por doquier en la pintura veneciana, hasta en las hileras ordenadas de juguetes de cuerda pintados por Gentile Bellini. Pero los antepasados directos de los orientales de Tiepolo son los *Tres filósofos* de Giorgione. Los reencontramos en los personajes masculinos que frecuentan la tierra elevada de los *Scherzi*: el joven geómetra de cabello rizado, en los efebos; el filósofo con turbante y el otro con gorro, entre los diversos orientales. También el lugar está prefigurado en Giorgione: como sucederá con Tiepolo, los tres filósofos se encuentran sobre un terreno elevado desde el que se entrevé, en lontananza, un lugar

habitado. Tampoco faltan, detrás de los tres filósofos, los troncos oblicuos. Irrumpe además una roca tenebrosa, una «piedra representada admirablemente» escribió en aquellos tiempos Michiel. La «piedra» ocupaba una gran parte de la tela antes de que fuera cortada. En Tiepolo será sustituida por nudos de ramas y por el perfil de una pirámide trunca.

El fundador de la estirpe de los orientales —de Tiepolo, y también de Giorgione— se encuentra apenas atravesada la puerta de la catedral de Siena. En el sorprendente pavimento de taracea de mármol, que data aproximadamente de 1480, la primera figura que aparece, la única masculina (todas las demás son fascinantes, inquietantes y elegantes sibilas), es un viejo imponente, con larga barba blanca, amplios vestidos y exótico gorro, bajo el cual se lee una inscripción: «HERMES MERCURIOS TRIMEGISTUS / CONTEMPORANEOS MOYSI». Con la mano derecha Hermes Trimegisto sostiene un libro que está ofreciendo a un personaje con turbante,

quien se inclina en señal de homenaje. En la página abierta se lee: «SUSCIPITE O LICTERAS ET LEGES EGIPTII», «Acoged las letras y las leyes, oh egipcios». En paralelo a Moisés, Hermes Trimegisto es por tanto representado como el legislador del pueblo más venerante entre los paganos. Su mano izquierda se apoya en una tabla sostenida por dos esfinges, en la que se lee: «DEUS OMNIUM CREATOR / SECUM DEUM FECIT / VISIBILEM ET HUNC / FECIT PRIMUM ET SOLUM / QUO OBLECTATUS EST ET / VALDE AMAVIT PROPRIUM / FILIUM QUI APPELLATUR SANCTUM VERBUM», «Dios creador de todas las cosas hizo de sí un dios visible, primero y único, en el que se complació, y mucho amó el propio hijo, que fue llamado Verbo Santo». La confluencia entre la más antigua doctrina pagana y la revelación cristiana no podría ser afirmada de modo más resuelto. La mano izquierda de Hermes Trimegisto se apoya en la tabla del anuncio cristiano con serena familiaridad, como si Hermes fuese su guardián y custodio. Por los mismos años en que se taraceaba el pavimento de la catedral de Siena, Pico della Mirándola exponía ante Ficino su entusiasmo por «los libros caldeos», en los que —sostenía— «las cosas que son erradas y mutiladas entre los griegos se leen íntegras y perfectas». Reaparece así el perfil del anónimo caldeo sentado junto al lecho de muerte de Platón.

Al recorrer los *Caprichos* y los *Scherzi* se debe constatar que la presencia más constante son los orientales y las serpientes. Los orientales aparecen en dieciocho hojas, las serpientes en catorce. Donde están las serpientes están también los orientales (o también, pero sólo en dos casos, sátiros y sátiras).

La primera tentación, por lo que respecta a los orientales, es la de pensar que Tiepolo, debido a su inclinación a lo exótico y a lo pintoresco, habría elegido reclutar a los protagonistas de su pintura casi sólo entre ellos, como un cineasta que quisiera trabajar siempre con la misma compañía. Es fácil demostrar que no fue así, si se considera la obsesiva regularidad y las engañosas modalidades con

que se muestran los orientales. En todo caso, no se puede aplicar a las serpientes el mismo argumento. Las serpientes no podrían valer en ningún caso como inocentes figurantes.

Si existe un secreto en Tiepolo son las serpientes. Es difícil establecer un censo, porque se encuentran por todas partes. Su centro de propagación es el terreno elevado de los *Caprichos* y de los *Scherzi*. Los orientales son quienes, más que nadie, tienen relación con las serpientes; ante todo, son quienes las miran y, a veces, las queman. Quemar serpientes es un acto cargado de inconmensurables consecuencias, según dijeron ciertos videntes védicos. Lo mismo hubieran dicho los orientales de Tiepolo, la máxima aproximación occidental a los videntes védicos.

¿Por qué hay tantas serpientes en los *Scherzi*? La mayor parte de los comentaristas ni siquiera ha reparado en ellas o no las ha considerado dignas de mención. Más escrupulosa, Anna Pallucchini anotaba: «bastón con serpiente, símbolo de la sabiduría mágica». En su genérica vaguedad, estas palabras remiten al menos a dos figuras de la Antigüedad clásica: el caduceo de Hermes y el bastón de Asclepio, con la serpiente que se enrosca a su alrededor. Imágenes que no hacen sino postergar el interrogante. ¿Por qué, en efecto, el dios de la curación y de la salud debería tener como insignia al animal venenoso y peligroso por excelencia? ¿Por qué el dios psicopompo, que introduce a los Misterios, debería anunciarse con dos serpientes enroscadas? Es verdad que existe siempre la posibilidad de recurrir a lo *decorativo*. Ya sea en el bastón de Asclepio como en el caduceo hermético (ya sea, en fin, en la égida de Atenea) las serpientes serían un añadido tardío, «puramente ornamental». Tal cosa se lee en el monumento más sólido de la ciencia filológica, la Pauly-Wissowa. Pero «ornamental», en la jerga de Occidente, es una manera de decir *inocuo*. Y es difícil hacer pasar las serpientes por animales inocuos. En cambio, están omnipresentes cuando se habla de Misterios, ya se trate de los

órficos o de Sabazio. Sin duda deben de estar relacionados con la «sabiduría mágica», porque algunos valentinianos afirman que «la misma Sophia se había vuelto serpiente».

Existe además otra historia de serpientes que atraviesa el pasado mediterráneo, desde al Antiguo al Nuevo Testamento. Antes incluso de condenar a la mujer y al hombre, Yahvé maldijo a la serpiente, en el paraíso: «Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras tú muerdes su talón». De este modo, la primera intervención de Yahvé en el mundo que acababa de crear estaba dirigida a la serpiente, como si fuese preliminar a cualquier otra. Parecía un rechazo total.

Pero, llegados a la era de Moisés, es decir a la de la Antigua Alianza con los hombres, tendrán lugar determinados episodios que nuevamente implican a las serpientes y a Yahvé. Su significado no es tan claro como quisieran la exégesis rabínica y la cristiana, que han hecho todo lo posible, durante siglos, para pasar por encima de ellos.

Moisés era un pastor en la tierra de Madian cuando Yahvé se le aparece en una zarza ardiente y lo interpela: «Te envío al Faraón, saca a los israelitas, mi pueblo, de Egipto». Vacilante, tartamudeando, Moisés trata de sustraerse: «¿Quién soy yo para ir a Faraón y sacar de Egipto a los israelitas?» Yahvé argumenta, revela incluso su nombre («Yo soy el que soy»). Aun así, Moisés no estaba convencido todavía («No van a creerme, ni escucharán mi voz»). En este punto, por fin, Yahvé no argumentó más sino que *mostró* algo a Moisés: la serpiente. Es un diálogo convulso: «Yahvé le dijo: "¿Qué tienes en tu mano?" "Un cayado", respondió él. Yahvé dijo: "¡Échalo a tierra!" Lo echó a tierra y se convirtió en serpiente. Moisés huyó de ella. Dijo Yahvé a Moisés: "Extiende la mano y agárrala por la cola". Extendió la mano, la agarró y volvió a ser cayado en su mano». Parece un diálogo entre un mago y su aprendiz. Moisés, tozudo, sigue dudando. Yahvé se impacienta. Le otorga a Aarón como intermediario («yo estaré en tu boca y en su boca y os enseñaré lo que habéis de hacer»). Justo antes de

despedirlo, la última recomendación es para su cayado-serpiente: «Toma también por tu mano este cayado, porque con él harás prodigios». Con estas palabras se cierra la escena.

Pasaron después muchos días, sin que se hablara del cayado-serpiente. Moisés tenía ochenta años y Aarón ochenta y tres cuando se presentaron al Faraón: «Moisés y Aarón se presentaron ante el Faraón e hicieron lo que Yahvé había ordenado: Aarón echó su cayado delante del Faraón y de sus servidores, y se convirtió en serpiente. El Faraón llamó entonces a los sabios y a los hechiceros y también ellos, los sabios egipcios, hicieron con sus encantamientos secretos las mismas cosas. Echó cada cual su vara, y se trocaron en serpientes; pero el cayado de Aarón devoró sus varas». Por primera vez, la magia judía superaba a la magia egipcia, de la que había nacido. Ordalía teúrgica, choque de simulacros y de emblemas. Modelo para todas las reuniones de los orientales de Tiepolo.

Pasaron más días. Murió Miriam, hermana de Moisés. Los judíos atravesaban el desierto y murmuraban cada vez más contra Moisés («¿Por qué nos has sacado de Egipto para traernos a este lugar pésimo?»). Murió Aarón. Acaecieron los combates contra los cananeos. Los judíos seguían murmurando, «contra Elohím y contra Moisés». Testarudos, insistían en preguntar por qué habían tenido que abandonar Egipto por esa vida de penurias.

En este punto reaparecen las serpientes: «Envió entonces Yahvé contra el pueblo serpientes abrasadoras que mordían al pueblo; y murió mucha gente de Israel. El pueblo fue a decirle a Moisés: “Hemos pecado por haber hablado contra Yahvé y contra ti. Intercede con Yahvé para que aparte de nosotros las serpientes”. Moisés intercedió por el pueblo. Y Yahvé dijo a Moisés: “Hazte una serpiente abrasadora y ponía sobre un mástil. Todo el que haya sido mordido y lo mire, vivirá”. Hizo Moisés una serpiente de bronce y la puso sobre un mástil. Y si una serpiente mordía a un hombre y éste miraba la serpiente de bronce, seguía con vida».

Esto es todo lo que dice de aquel episodio el Antiguo Testamento, por lo general tanto más misterioso cuanto más lacónico, como sabemos desde la historia del Árbol de la Vida y del Árbol del Conocimiento del Bien y del Mal. Aquí se da una densidad similar, que los comentaristas antiguos y modernos han tratado de ignorar de todas las maneras posibles. Se lee en el muy minucioso Kittel que «el relato de la serpiente de bronce se explica claramente en términos teológicos». En nota se envía a otras intervenciones salvíficas de Yahvé. Después se añade, impasiblemente: «El relato de la serpiente de bronce constituye una rareza en cuanto en este caso —a diferencia del episodio del maná o del agua que surge de la roca— no sucede un prodigio que socorre al pueblo entero, sino que la ayuda de Dios es concedida al individuo que contempla el símbolo erigido». No se trata de una diferencia insignificante. Es la diferencia entre la salvación de la comunidad y la salvación del individuo. Y es también la diferencia entre *comer* y *mirar*, la distinción primordial. Por una parte, el hombre en su inevitable dependencia de lo exterior, de donde extrae el aire y el alimento; por otra, el hombre en su ficticia soberanía de contemplativo, que le permite recoger todo *perceptum* en la mente y allí hacerlo revivir, separado de aquello que lo rodeaba en su origen. Es el arte de la separación, de la imagen discreta (en sentido matemático), que se separa del continuo perceptivo y mete una astilla de ilusoria perennidad en el flujo de la conciencia. Entonces parece evidente por qué esta vez la salvación será solamente para quien *elija* mirar. ¿Mirar qué? Una serpiente de bronce. No sólo el animal maligno, sino la malignidad misma: un *simulacrum, eídōlon*, un ídolo. ¿Por qué un becerro de oro debía ser abominable, si una serpiente de bronce significaba la salvación? La duda es muy aguda. Sin embargo la tradición rabínica, como la de los Padres de la Iglesia y la de los filólogos veterotestamentarios, han evitado acérrimamente la respuesta.

Pasaron todavía muchos años. Ezequías se convierte en rey de Judea: «Hizo lo recto a los ojos de Yahvé enteramente como había

hecho David, su padre. Fue él quien quitó los altos, derribó las estelas, cortó las Asherah y rompió la serpiente de bronce que había hecho Moisés, porque los israelitas le habían quemado incienso hasta aquellos días: se la llamaba Nehustán». Durante varios siglos, entonces, la serpiente de bronce que Moisés había blandido en el desierto había sido alojada en el templo y venerada. Se le rendía un culto similar al practicado hacia los ídolos de los países vecinos. Ezequías «lo rompió» con la misma furia con que abatió las Asherah, imágenes de la diosa adorada por otros bajo el nombre de Astarte. También sobre este punto los comentaristas pasan de largo, como si se tratara de una de las numerosas destrucciones de las Asherah de las que habla la Biblia. Pero en este caso incluía también una reliquia del tiempo de Moisés. El talismán que un día había salvado a Israel se convertía ahora en un enemigo al que destruir. Se trataba siempre de un objeto de metal y representaba, otra vez, un animal. Desde entonces ya no se hablaría de la serpiente de bronce. O mejor dicho: nadie la volvería a ver, a pesar de que en alguna ocasión, sobre todo en los momentos más difíciles, se rememorara todavía ese episodio de la travesía del desierto.

Pasaron varios siglos. Una noche, en Jerusalén, poco antes de la Pascua judía, Nicodemo fue a visitar a Jesús. Era un importante fariseo, lleno de dudas. Lo impresionaban los prodigios de Jesús, pero no se decidía a unirse a él. Esa noche Jesús dijo, según Juan, algunas de aquellas palabras suyas que cortan como cuchillo: «El que no nazca de lo alto *(ánōthen)* no puede ver el Reino de Dios» (ya se estaba refiriendo a un *ver*). Y añadía: «Lo nacido de la carne, es carne; lo nacido del espíritu, es espíritu». Jesús invita a Nicodemo a no sorprenderse de sus palabras, porque «el espíritu sopla donde quiere, y oyes su voz, pero no sabes de dónde viene ni adonde va. Así es todo lo que nace del espíritu». Nicodemo estaba cada vez más perplejo. Jesús pasó a la ironía: «Tú eres maestro en Israel y ¿no sabes estas cosas?» La perplejidad de Nicodemo crecía. Jesús añadió: «Si al deciros cosas de la tierra no creéis,

¿cómo vais a creer si os digo cosas del cielo?» Podía ser la conclusión del encuentro. Sin embargo, sin pausa alguna, Jesús prosigue: «Y como Moisés levantó la serpiente en el desierto así tiene que ser levantado el hijo del hombre». Volvía a aparecer la serpiente de bronce, que Ezequías había roto en pedazos siete siglos atrás. Esa serpiente representaba lo que Jesús estaba a punto de hacer: dejarse levantar. *Exaltavit*, se lee en la Vulgata, un verbo que señala un erigirse en la gloria. ¿Qué relación más estrecha podía existir entre ese animal de metal y Jesús? Fue el momento en que todas las dudas, todas las oscuridades no disipadas en la historia de la serpiente de bronce, volvían a manifestarse. Como observó Bertram: «en el Evangelio de Juan *hypsóō* [levantar], en todos los pasajes en los que aparece (3,1-4; 8,28; 12,32.34), se utiliza con deliberado doble sentido. Significa levantamiento en la cruz y al mismo tiempo levantamiento al cielo. *Hypsóō* se refiere al acontecimiento salvífico. Como en Números 21, 8 la mirada vuelta a la serpiente levantada salva la vida, así aquel que se cree el hijo del hombre, quien es levantado, tiene la vida eterna (Juan, 3, 14). El *tertium comparationis* entre serpiente e hijo del hombre está en el ser levantado».

Ahora bien, para ser levantado, hace falta una *distancia*. Es la distancia que crea la imagen, aislándola en un marco. Esto presupone que la imagen sea percibida como tal. No todos los judíos en el desierto fueron salvados sino sólo aquellos que, habiendo sido mordidos, miraron la serpiente de bronce. Ésta es la relación última, más recóndita, entre veneno e imagen. La imagen puede salvar sólo a quien ha sido ya envenenado. Pero para ello es esencial la distancia, el pasaje a la figura, la capacidad de alejar la mirada de la serpiente que aprieta y muerde y de fijarla en la serpiente metálica, blandida en el aire. En esta distancia está implícita la muerte, o al menos podemos decir que eso es lo que pensaba Juan. Hasta el punto de que tiene la audacia de glosar una de las últimas palabras de Jesús, quien, en otra ocasión, habría dicho: «Y yo cuando sea levantado de la tierra, atraeré a todos hacia

mí». Juan añade enseguida: «Decía esto para significar de qué muerte iba a morir».

Fue el teólogo entre los pintores, Miguel Ángel, quien entendió este punto mejor que nadie. En posición sutilmente significativa, en la trompa a la derecha sobre el altar de la Capilla Sixtina, y por tanto frente a los ojos del oficiante, pintó el episodio de la serpiente de bronce, en correspondencia con la otra trompa, en la que se representa la crucifixión de Haman. Como Wind ha demostrado, era una vertiginosa y paradojal condensación de las etapas de la historia de la salvación. La escena de la serpiente de bronce aparecía según una modalidad que nadie antes había osado. Conviene observarla en detalle: ante todo, en Miguel Ángel, la serpiente de bronce es una serpiente *viva*, enroscada no ya a una cruz o una Tau, como sucederá con frecuencia en la iconografía cristiana, sino a un palo, a un mástil erigido en el suelo. Destaca contra la claridad del cielo. Del desierto no se ve casi nada porque lo cubre una muchedumbre, separada de un vórtice vacío en el centro. La imagen de la serpiente ha dividido en dos a los judíos atormentados. A la izquierda los elegidos, aquellos que *ven* la serpiente y se salvan. Entre éstos hay un niño que osa incluso tender una mano hacia la cabeza de la serpiente, como si fuese un juguete. A la derecha, los que huyen, mordidos por las serpientes, los que *no ven* y son condenados. En sus posturas Miguel Ángel ha compendiado algunos gestos del repertorio pagano, como una memoria atávica que anuncia la ruina. Wind lo ha ilustrado con magistral precisión: «Entre las figuras que luchan con las serpientes o están sucumbiendo, Miguel Ángel introduce —ineviablemente, se podría decir— tres tormentosas variaciones sobre el tema de Laocoonte; y a ello agrega, también esta vez con una suerte de placer paralógico, una figura acostada como la Leda clásica, atacada y envuelta por una serpiente que la aprieta en una siniestra réplica del abrazo del cisne. En el fondo, una nube de cabezas de rostros torturados se reúne en torno a un detalle cuidadosamente dispuesto: una mujer que huye de las serpientes que la persiguen

da la espalda, sin darse cuenta, a la imagen de la salvación, pero el niño que lleva sobre su dorso de condenada mira a su alrededor y participa de la visión salvífica. Frente a estos pecadores que luchan en las convulsiones de la agonía se destacan aquellos que, salvados y sanados, saludan al símbolo milagroso: son un grupo sereno, perfectamente absorto en su contemplación, mientras exponen los ojos y las manos a la fuerza que cura. También este grupo culmina en un niño, que está sobre los hombros de un hombre y toca su cabeza mientras alarga jocosamente un brazo hacia la Serpiente de Bronce como si quisiera aferrarla».

La *salvación por la mirada*, que los Padres de la Iglesia iban a ignorar, porque, de la historia de la serpiente de bronce, sólo les interesaba la prefiguración de la cruz, fue reconocida por un pintor antes que por un teólogo. Los *Scherzi* de Tiepolo serán una variación continua sobre el mismo tema, que lo acompañaba —y asediaba— desde la juventud. Por eso las serpientes: el horror, la fascinación, quizás la revelación. Un nudo que nadie podrá deshacer, si no se une a esos orientales, a los efebos, a las sátiras, en un mediodía tan deslumbrante como el desierto.

Todavía en tiempos de Nietzsche ciertos filósofos clásicos alemanes, algunos de ellos de formidable doctrina, estaban convencidos de que los griegos fueron la única estirpe capaz de inventar dioses completamente humanos y desprovistos de todo residuo animal en su figura perfecta y radiante. Convicción equivocada, sólo sostenible si se deja de considerar un vasto número de imágenes. En primer lugar, porque toda especie de *humanismo* es inadecuada para acoger lo divino, precisamente por su prejuicio a favor de lo humano. Después, por la complicidad y connivencia inevitable entre los olímpicos y el mundo animal, comenzando por su forma más remota y hostil, la serpiente. Ya el propio Zeus parecía tener cierta predilección por ella, en determinadas epifanías que escandían las épocas. Al principio de

los principios, según los órficos, Zeus se había acoplado a Rea en forma de serpiente. En el coito se enlazaban en un nudo —el *nudo heracleótico*—, que después se transformó en el caduceo de Hermes. Nuevamente en forma de serpiente, Zeus apareció en la caverna en la que su hija Perséfone estaba tejiendo un manto cósmico, adormeció a sus guardianes y se acopló a ella. «Lamió los miembros de la muchacha con labios de amante, dulces como la miel», escribe Nonno. También en el coito con Sémele, en el que fue concebido Dioniso, Zeus se abandonó a diversas metamorfosis, que culminaron en la serpiente. Zeus transmite a sus hijos la familiaridad con las serpientes. Atenea, nacida de su cráneo, llevaba en el pecho el rostro de Medusa rodeado de serpientes. Y, en el hueco de su pecho, había cobijado a un niño, Eritonio, con cola de serpiente. En el santuario de Asclepio, dios de la curación, en Epidauro, el centro oculto era el *thólos*, círculo laberíntico que, según se supone, estaba vigilado por una serpiente. Asimismo una serpiente se enroscaba en torno al bastón en el que el dios se apoya. Incluso cuando está sentado, Asclepio es representado agarrando una serpiente, como si fuese el brazo de un sillón. Su hija Higea se enredaba una serpiente de triple vuelta en torno a la cadera, mientras le ofrecía fruta y huevo en un cuenco que sostenía con la mano derecha. Así también las ménades tenían serpientes enroscadas y las arrojaban contra los silenos cuando las importunaban. Las diosas o sacerdotisas o bien mujeres anónimas que aparecen en ciertos sellos de Creta vestían largas faldas o volantes, ostentaban los senos completamente al descubierto y blandían serpientes en sus brazos extendidos. Los venustos Dioscuros se erguían en forma de serpiente en torno a las ánforas predispuestos para ellos y recogían las ofrendas. Gea, la «tierra negra», era madre de las serpientes y las protegía. Dioses y héroes como Apolo y Cadmo debían expiar la culpa de haber matado serpientes. Cadmo terminó por ser transformado en serpiente, junto con Harmonía. Incluso de Hera, tan desdeñosa y persecutoria hacia las metamorfosis animales del consorte Zeus, se decía que, en la oscuridad de una caverna sobre

el Citerón, habría parido a Tifeo, monstruo de cuerpo ceñido de víboras, concebido sin ayuda de simiente masculina. La madre se cuidó de que lo criara otra serpiente, Pitón. También la virgen Artemis era representada mientras asomaba del tronco de un árbol (*theà éndendros*), y junto a su busto se erguían dos serpientes. Hécate usaba serpientes como cinturones y su cuerpo terminaba en espirales serpentinas. Ares era el padre de la serpiente que velaba junto a su fuente, en Tebas. En los Misterios de Eleusis las serpientes son omnipresentes. No sorprende que la serpiente fuera considerada «la más espiritual (*pneumatikṓtaton*) entre los animales». En ocasiones Deméter tenía junto a sus pies la cista mística, de la que afloraba una cabeza de serpiente.

Cuanto más nos adentramos, en la Grecia antigua, en historias de serpientes, tanto más vana —e inaceptable— resulta la partición habitual entre *benigno* y *maligno*. La serpiente obviamente la supera, es el emblema de lo que en general supera esa oposición. La serpiente es el poder, en su estado indiferenciado e inarticulado. O, al menos, en ese estado que parece indiferenciado e inarticulado a nuestros ojos, cuando nos acercamos y lo descubrimos, en la incertidumbre y en el terror. Como momento perenne de ese estado, la serpiente se insinúa en toda historia y sobre todo cuerpo. Divino es aquello que no ha perdido contacto con la serpiente; aquello que puede llegar a matarlo o condenarlo, pero lo reconoce. El carácter de una civilización puede verse en la fluidez de su trato con las serpientes y en la disponibilidad a acogerlas. En la tierra elevada de los *Scherzi* se reunían aquellas serpientes que habían sido expulsadas o ignoradas en los otros lugares.

Quien entre en la basílica de San Ambrosio de Milán, uno de los lugares fundacionales de la cristiandad, se encontrará enseguida con una sorpresa: en el lado izquierdo de la nave central hay una columna aislada de granito, coronada por una serpiente de bronce, que se despliega, horizontalmente, en sus espiras. Según Landolfo

el Viejo, cronista del siglo XI, esa serpiente fue donada por el emperador de Oriente Basilio al arzobispo Arnolfo, embajador de Otón III en Constantinopla, en el año 1001 o 1002. Dom Leclercq escribe: «El Griego donó ese bello objeto de bronce haciendo creer que era la serpiente de bronce levantada por Moisés en el desierto. Esta fantasía tuvo gran repercusión en el pueblo, que no ha dejado de creer en ella, aunque los eruditos sean de distinto parecer».

Desde hace miles de años, en todo caso, ese desconcertante animal metálico «de forma elegante» hiere el poderoso y ponderado equilibrio románico de la basílica. Otros deben de haberlo percibido ya como un elemento extraño, dado que a finales del siglo XIII fue dispuesta una columna exactamente simétrica, en la parte opuesta de la nave central, coronada por una cruz de bronce, hoy sustituida por una cruz decimonónica, que no alcanza a equilibrar el poder de la serpiente bizantina. En su sermón sobre los Salmos, Ambrosio se había referido ya al tema del paralelismo entre la serpiente de bronce y Jesús en la cruz: «*Potest non timere serpentes, qui hunc novit adorare serpentem*», «Quien sabe adorar esta serpiente puede no tener miedo de las serpientes».

Al mirar la serpiente de bronce de San Ambrosio se piensa en ese *aureus coluber*, la «serpiente de oro» que —según Arnobio— era actor y acaso protagonista de los Misterios paganos. Atenas y Jerusalén se rozan asintóticamente en el simulacro de una serpiente metálica. Una vez la serpiente fue blandida por la mano de Moisés, una vez se deslizó por el vientre de los iniciandos, *theòs dià kólpou*, «dios atravesó el vientre», dice un fragmento órfico. En ambos casos aportaba salvación.

La fórmula órfica es la más audaz y la más sexual entre las heredadas de los Misterios. Pero Ambrosio, impertérrito, supo

adaptarla también al misterio cristiano: «La Serpiente buena se desliza ágilmente en el regazo de su amada y entra en el pensamiento más escondido y, sin tocarlo, insinúa el fuego dentro de los huesos y pace en las zonas más recónditas».

En Roma la serpiente había surgido del mar. Arreciaba la peste desde hacía tres años. Los romanos consultaron los Libros Sibilinos. Apolo había mandado la peste, Apolo la curaría. Ordenó a los romanos buscar a su hijo Asclepio. Debían transportarlo a Roma. Una embajada se presentó en Epidauro, pero los sacerdotes dijeron que no se separarían nunca del dios. Podrían empero conceder a los romanos llevarse a la serpiente, que era el dios bajo otra forma. Así la sagrada serpiente se les había aparecido, cuando la habían visto erguirse y saltar desde los ojos, silbando, mientras el templo temblaba. «*En deus est, deus est!*», «¡He aquí el dios, he aquí el dios!», gritaron. Y obedecieron. La serpiente descendió reptando por los escalones del templo. Volviendo la cabeza hacia atrás, saludaba los altares y las columnas en las que había vivido.

Una nave la transportó hasta la desembocadura del Tíber, después remontó la corriente. Llegados a la Isla Tiberina, la serpiente pasó de la nave a la isla en forma de nave. Lo acogió otro dios, Faunus, como muestra una medalla de bronce de Antonino Pío. Los dioses no pueden sino superponerse a otros dioses. Así, en torno al año 1000, habría sido edificada, en la isla, la iglesia de San Bartolomé. Pero ya desde los tiempos paganos, en la muralla que rodeaba la Isla Tiberina se podía reconocer, en relieve, una serpiente enroscada en un bastón («*baculum qui nexibus ambit*», en palabras de Ovidio). La peste remitió. Era el año 293 a. C.

Todos los símbolos son dobles; pero la serpiente es más doble que los demás. Porque trae condena y salvación, desde siglos y siglos, según vías paganas y cristianas. Hasta que, en pleno Renacimiento, se lee, en los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano —enciclopedista de las imágenes, que sería largamente consultado por los escritores y pintores para aprender doctrina—, que la serpiente no sólo salvó al pueblo de Israel en el desierto, «sino que también para los egipcios y romanos fue símbolo salutífero del alma y del cuerpo», «*Verum etiam apud Egyptios et Romanos animae atque corporis salutare symbolum fuit*». De Pierio Valeriano a Tiepolo, como de Veronese a Tiepolo, el paso está expedito.

La *cuestión de las serpientes* es la más ardua que ofrece la obra de Tiepolo. Cuestión teológica antes que pictórica, apropiada para los buscadores de enigmas. Cuestión muda, porque ni Tiepolo ni sus contemporáneos nos han transmitido una sola palabra para

resolverla. Muda quedará al fin, como toda comprensión adecuada de la pintura. Convendrá afrontarla con cautela y humildad, sin presuponer ninguna certidumbre. Nadie nos prestará ayuda alguna en esa labor.

El primer pensamiento es que las serpientes, puesto que su presencia es tan frecuente en las hojas de los *Caprichos* y de los *Scherzi*, sea una cuestión circunscripta a ese ámbito. Haría falta por tanto averiguar quiénes son los personajes —los diversos orientales, los adolescentes eróticos, los sátiros y las sátiras, los soldados, los búhos, así como Polichinela y Muerte— que en el terreno elevado de los *Caprichos* y de los *Scherzi*, entre bajorrelieves y aras, se reúnen en pleno día. El segundo pensamiento sería que esos personajes se reúnen para un culto, como un club heterodoxo y acaso ilícito. Pero otra hoja, hoy en Trieste, nos advierte enseguida que la solución no es tan sencilla. Si de culto se trata, no será un culto privado y restringido, sino potencialmente colectivo, porque se muestra una entera multitud —tan densa y vasta como nunca antes en Tiepolo— que se ha reunido para contemplar (¿para adorar?) algo: una serpiente enroscada en un tronco cortado. No es la única serpiente: alrededor se reconocen otras cuatro. Una se enrosca en un bastón; otra se asoma entre diversas ánforas; otras dos, a la izquierda, se anudan. En el suelo se ven además dos calaveras, una espada, una aljaba, quizás un espejo. Al lado, algo que puede ser un escudo, con un rostro encantador en relieve. Podrían ser accesorios transportados de las escenas de los *Scherzi*. Pero lo que más llama la atención es la multitud. Cabezas numerosas, que se multiplican hasta el fondo. Hombres sobre todo, jóvenes y ancianos. Expresiones absortas. Muchos de los rostros son nobles, otros infunden miedo. Hay también una mujer joven rubia, de perfil; y un niño que se inclina para observar mejor una serpiente. El cielo está desierto. Parece que estemos a campo abierto, pero no hay indicios de paisaje. ¿Por qué todas estas personas se han reunido en torno a las serpientes? ¿Quién las ha convocado? ¿Quién las ha guiado? ¿O cada una ha llegado por sí sola? ¿Por qué, en esa llanura

desolada, se han encontrado esos objetos, además de las dos calaveras? ¿Y el tronco, desnudo y trunco, que crece de una protuberancia del terreno? ¿Por qué la serpiente se enrosca alrededor con tanta determinación, volviéndose después hacia la multitud? En la que, por otra parte, si se intenta contar las cabezas, la lente descubre cerca de cuarenta. Varios rostros tienen expresiones alteradas y misteriosas. El título habitualmente atribuido es *La multitud y la serpiente*. Podría ser una escena arcana, pero esa multitud de la que no se ve el fin apunta a un misterio sin defensas, abierto a quienquiera que pase por allí.

La oposición primordial, la que se deja ver detrás de todas las otras cuando nos encontramos frente al mundo, es entre *comer* y *mirar*. Su formulación más límpida, insuperable, anterior a cualquier otra que se pueda leer la encontramos en un himno del *Ṛgveda*: «Dos pájaros, compañeros inseparables, están posados en el

mismo árbol. Uno come la dulce baya, el otro lo mira comer». En la Biblia, la oposición no es nunca explícita, pero de forma implícita está presente en el tercer capítulo del Génesis. Aquí las frases tienen un peso tal y unas consecuencias que son conocidas incluso por quien no las ha leído nunca, porque forman ya parte del lenguaje común. Sin embargo una se elude, quizás porque es una redundancia, en un contexto que ignora la redundancia. A propósito del Árbol del Bien y del Mal se lee: «Vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era apetecible a los ojos, y que el árbol era agradable de mirar». Es el primer momento de los días de la creación en el que una criatura encuentra algo en el mundo que es «apetecible a los ojos». Además, la observación se duplica en la misma frase, como en un reflejo. Si se debiera indicar un paso fundacional y protector de la pintura, sería éste. Ahora bien, el momento en el que la mujer —Eva— se da cuenta de que el árbol es «agradable de mirar» sigue inmediatamente a las palabras de la serpiente. Existe por tanto un nexo muy estrecho entre el acto del mirar y el animal que «es el más astuto de todos los animales». Dondequiera que se trate de imágenes, se encuentra una serpiente. O el recuerdo de una serpiente.

La serpiente es el continuo. O el recuerdo del continuo. La señal de su astucia, superior a la de todos los otros animales según el Génesis (3, 1), está en su *no ser articulado*. La serpiente es el único animal terrestre que no puede dividirse en segmentos, y sólo se diferencia en los ojos y en la boca. Por eso esos ojos y esa boca tienen semejante poder. El resto de su cuerpo es el continuo: aquello que todos han perdido, aquello cuyo contacto buscan todos, aquello que inevitablemente vuelve a aflorar y huye. Como los pequeños felinos recuperan los rasgos y las expresiones de los grandes felinos, como en el gato se reencuentra al tigre, así en cualquier serpiente, incluso en la más minúscula, se reconoce el poder de Leviatán y de Behemoth, de esos seres que no tienen perfil y que ninguna mirada llega a comprender, porque ella misma está comprendida.

El gesto de Moisés, cuando blande una serpiente de bronce emplazando a los judíos murmurantes a que la *miraran*, fue el descubrimiento de que el mal puede curarse mediante su imagen. Aún más: que el mal puede ser curado *sólo* por la contemplación de su imagen. Alrededor no había otra cosa que arena y serpientes escondidas en la arena. Sin embargo Moisés ordenó a todos contemplar un objeto muy similar a los amuletos que proliferaban en Egipto. ¿De dónde salía? No había una fragua, no había metales. Sin embargo la intimación funcionó. Era uno de los descubrimientos capitales que se pueden hacer y, esta vez, un descubrimiento mudo. No inscrito en las tablas, no confiado a un texto. Era el descubrimiento de la imagen, de su poder sanador. Forma parte de las supremas paradojas hebreas el hecho de que ese descubrimiento se haya debido a quien sería recordado y celebrado como el enemigo de las imágenes.

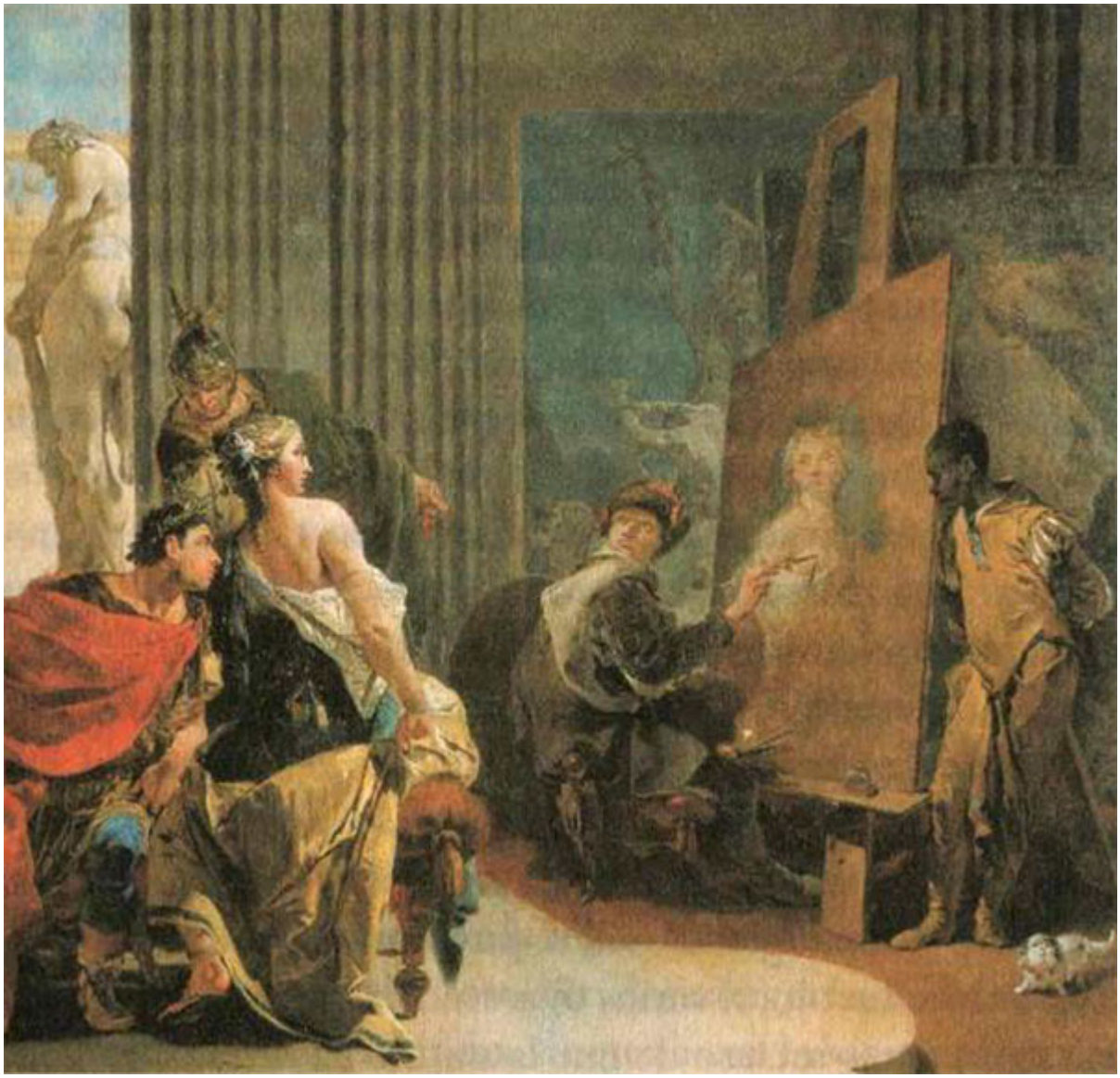
La multitud y las serpientes es el preludio y el trasfondo de los *Scherzi*, una referencia al hecho de que la extravagancia de unos pocos puede fácilmente volverse también la obsesión de muchos. No existe ninguna duda de que se trata de un culto o de una visión. ¿No se llamaba, acaso, *apopteía*, «visión», la experiencia cardinal de Eleusis? ¿Por qué se hacinarían esas decenas de personas —y con una expresión tan grave— si no fuera para asistir a algo que de otro modo no se puede ver?

No era sin embargo en ese dibujo a pluma donde las serpientes habían irrumpido en la obra de Tiepolo. Cuidadosamente escondidas, pero tanto más evidentes y elocuentes en la oscuridad del fondo, las encontramos ya en ese cuadro en el que Tiepolo se puso en escena a sí mismo bajo la especie de Apeles que pinta Campaspe. En lugar de mostrarse encantado por la concubina de Alejandro —que después Alejandro, magnánimo, le cederá—, Apeles no es otro que Tiepolo mismo con su cara de búho, tal como aparece también en los frescos de Udine: la nariz picuda, los ojos

redondos y muy abiertos, estupefactos pero no intimidados por el espectáculo del mundo. Detrás del pintor, el lienzo: un retrato de Campaspe, ella también un poco búho, tomada de un retrato de Rosalba Garriera, sin cambios demasiado relevantes. Pero detrás de la tela se entrevén dos cuadros colgados de la pared en el estudio del artista. ¿Cuál es su tema? La serpiente de bronce. Reconocemos la vara torcida en la que una serpiente se enrosca y, en primer plano, la espalda poderosa de uno de los judíos atacados por la serpiente del desierto. Asistimos a una sutil comedia erótica: el pintor pinta a la concubina semidesnuda de Alejandro, que está a punto de convertirse en su amante. La escena es clara, vivida, pero se recorta sobre un fondo verdoso y nocturno, que parece pertenecer a otro pintor. El joven Tiepolo (el cuadro es de los años veinte, que es cuando también el pintor tenía cerca de veinte años) parece decirnos: yo soy y seré el uno y el otro. Seguiré pintando infatigablemente mujeres rubias desnudas, con frecuencia apoyadas en nubes (y de hecho el tema del otro cuadro que se entrevé, apoyado en la pared, fue identificado por Molmenti como *Eneas reconoce a Venus que desaparece entre las nubes*). Pero seré también el pintor de las serpientes, el que no se olvidará nunca de representarlas, ni siquiera en la escalinata del príncipe arzobispo de Würzburg, inscritas en el cielo, muchas veces enroscadas en un mástil de madera. Un detalle añadido: en ese cuadro juvenil e irreverente, que críticos viejos y nuevos no dejaron de maltratar (Molmenti lo juzgaba «descuidado en el dibujo»; Alpers y Baxandall lo consideraron «modesto»), Tiepolo cifró algo premonitorio y revelador: de hecho, uno y otro tema de los cuadros sobre el fondo —*La serpiente de bronce* y *Adiós de Venus y Eneas*— habrían sido pintados por Tiepolo, sólo años después, bajo otra forma o con otra técnica: *La serpiente de bronce* en un largo friso para la iglesia de San Cosme y San Damián, en la Giudecca (hoy en la Academia, muy dañado, subyugante en su violencia), mientras que un *Adiós de Venus y Eneas* se encuentra en la Villa Valmarana, como si las vicisitudes y los azares de los encargos no hubieran tenido el poder

de alejar a Tiepolo de los temas que había *ya pintado*, antes incluso de que nadie se lo pidiera.

En los *Scherzi*, trece hojas de veintitrés tienen como tema el mirar. Un mirar tenso, espasmódico, fijo en algo que se revela. La tensión es tan fuerte que las otras hojas pueden fácilmente ser entendidas como pausas, intermedios entre esas repentinas igniciones de la mirada, que con frecuencia se dirige a algo que está fuera del marco de la hoja (*Scherzi* 6, 19, 23). Pero incluso cuando se puede ver el punto en el que se concentran (como en los *Scherzi* 2, 4, 7, 12 o 17), el significado de esas visiones no es unívoco ni evidente. No se puede decir, ante todo, si se trata de algo que se acerca o que huye. Con frecuencia aparecen serpientes, quemadas o enroscadas en astas, bastones y mástiles. Por mucho que se estudien los *Scherzi* la pregunta sobre qué es lo que atrae la mirada de los personajes queda sin respuesta concluyente. Progresivamente se insinúa una sospecha: que el tema de los *Scherzi* sea el mirar, y el observarse. Por eso quien mira los *Scherzi* no sería otro que un ulterior, invisible personaje de esas hojas. Estaríamos frente a un caso de dilatada, gödeliana autorreflexividad. Más que cualquier magia, sea blanca o negra, lo inquietante en ellos es la capacidad, común a todos, de mirarse a sí mismos y observar la propia vida como una escena. Quizás esa *doble mirada* es también el presupuesto de toda magia. Los *Scherzi* estarían dedicados a eso. Entonces la broma que esconden los *Scherzi* en su gravedad sería ésta: se trata de imágenes que se miran a sí mismas. Así se aclararía por fin el motivo por el cual, en el frontispicio, los nueve búhos miran al espectador a los ojos, como un desafío.



También en su pintura Tiepolo quiso que estuviera presente *el acto de mirar*. Lo confió a una clase de figura: los orientales, quienes habrían tenido una función precisa y elevada: ser los testigos, ser la primera mirada que se posa sobre la escena que después será observada por el espectador. Era un modo de sustraer la pintura a la pura función de representar lo real, a la que se estaba reduciendo. Pintura sacra, pintura profana. Iglesias, villas, palacios. No cambiaba mucho. Pero si un ojo, si varios ojos anidaban en la pintura y la miraban, antes incluso de que la mirase nadie más, en cada imagen se añadía un nuevo nivel, un escalón invisible.

En la visión metahistórica de Tiepolo, en la cual la misma mujer —y casi con los mismos vestidos— primero había salvado a Moisés de las aguas, después había sido la amante de Antonio, más tarde desposado a Federico Barbarroja y por fin se había convertido en la ciudad de Venecia, era necesario encontrar un tipo de ser que pudiera presentarse con semejante naturaleza en todas sus épocas, las cuales no debían, tampoco, mudar demasiado de vestido. No podían ser otros que los orientales: al mismo tiempo los Reyes Magos, profetas judíos, sabios herméticos, mercantes levantinos y consejeros de reinos remotos. Tenían que ser hieráticos y mundanos, competentes y omnipresentes. Podían permitirse tener expresiones más inteligentes pero también más insinuadoras, más sabias pero también más torvas respecto a la escuadra de ocasionales compañeros en los episodios de la historia. Éstos podían ser el sacrificio de Ifigenia o la flagelación de Jesús, el encuentro de Antonio y Cleopatra o la fuga a Egipto. En los orientales el pasado pagano, judío, islámico y cristiano, la historia, el mito y la leyenda se fundían en una sola sustancia. Una sustancia que era sólo una mirada, detrás de cejas espesas y ceñudas. Los gorros y turbantes cambiaban continuamente de forma, pero como si pertenecieran todos a una misma familia. La pintura veneciana había visto ya muchos orientales, de Gentile Bellini y Carpaccio a Giorgione, Tintoretto y Veronese. Pero cada vez se trataba de un distinto arco del abanico cromático y gestual, y le esperaban funciones ocasionales. Con Tiepolo se volverían el eje de la pintura, el presupuesto de la representación. Sin los orientales todo se aplanaba, se sometía a las categorías. Con ellos, la pintura se elevaba, levitaba, fluctuaba en la luz quizás precisamente porque anclaba en esas miradas impenetrables, que concedían a la escena su palpitar pero emplazaban asimismo a un significado ulterior, un significado que debía buscarse antes de que las imágenes se borraran de la retina.

Cualquiera que sea la situación en que se muestren —festiva o dramática, secreta o pública—, los orientales tienen la misma

expresión: grave, absorta, con algo presagioso y siniestro. Nunca intervienen, sólo observan. Ni siquiera llegamos a comprender si aprueban o condenan lo que están viendo. Sin embargo, su presencia marca el punto en el que *algo está sucediendo*, algo que acaso se les escapa a los actores y a los asistentes —y quizás hasta a quien mira el cuadro. Se puede recorrer en todas las direcciones la pintura del siglo XVIII y no se encontrará nada parecido a los orientales de Tiepolo. Es como si en ellos se concentrara aquello que la época tendía a expurgar de sí misma. ¿A qué se dedicaban principalmente? A mirar algo que era destruido por el fuego, y que se volvía invisible. Miraban un invisible que era producido por cierta destrucción, cuidadosamente concebida, de lo visible. Podía parecer, incluso, una práctica de hechicería, pero era el fundamento de antiguas liturgias de India y de Persia, lugares de origen de los orientales, que entonces se encontraban en un terreno elevado, en un campo acaso no lejos de Venecia.

III. Gloria y soledad

Entre bocetos preparatorios, lienzos y frescos, Tiepolo trató en once ocasiones el tema de Antonio y Cleopatra; todas ellas en la década de 1740-1750, culminando en los frescos del Palacio Labia. En todos los casos, por otra parte, se limitó a dos escenas: el encuentro y el banquete. Tiepolo no pretendía contar las vicisitudes de los amantes legendarios ni mostrar a Antonio reducido a «fuelle y abanico / para enfriar la lujuria de una egipcia», en palabras de Shakespeare. Quería ante todo poner en escena un choque de emblemas, el enfrentamiento de dos potencias adversas, destinadas a atraerse, pero sólo para destruirse.

Todo comenzaba con un besamanos. En dos bocetos del encuentro Antonio, recién desembarcado en Alejandría, se apresura a inclinarse para besar la mano de la reina. Ella, en una variante —en el lienzo del Metropolitan Museum— sigue con los ojos bajos, atenta, el gesto del capitán, mientras que en la otra —en el lienzo de Edimburgo— apunta con los ojos hacia quien está mirando el cuadro, como para asegurarse de que nada se le escape. Ese besamanos le pareció a Giorgio Manganelli paradigmático de todo Tiepolo: «exquisitez diacrónica» que considera «tan encantadora, y de la misma naturaleza, que los versículos blandamente rimados que Metastasio puso entre los lánguidos labios de la fenicia Dido». Pero aquí tiene una implicación mucho más amplia, como si ese besamanos fuese el presupuesto callado de toda una manera de entender la pintura: «El mundo de Tiepolo, anacrónico no porque sea eterno sino porque es tan completamente teatral que no tolera las comparaciones con ninguna supuesta realidad, está en todo de acuerdo con ese afectado besamanos, que es una idea no menos “falsa” que “verdadera”».

En la escena atestada del encuentro, como aparece al fin en una pared del Palacio Labia, las dos potencias se presentan en su uniforme de gala: Antonio es el poder imperial dispuesto a invadir el mundo, convencido de que el mundo mismo es algo que, aunque con alguna resistencia, espera a ser devorado. Es un poder joven, acerbo, el más reciente de los poderes. De la otra parte, lo que Plinio llamaba, con la dureza del quirite, «*regina meretrix*», la última reina de Egipto, en cuya figura se celebra una teocracia ya madura para venderse al precio más alto. De eso se tratará precisamente, del precio, entre Antonio y Cleopatra, como se descubre en el segundo fresco del Palacio Labia, dedicado al banquete. Pero será un precio en sentido metafísico, mucho más allá de las artes de seducción de la reina meretriz.

En el instante del encuentro hay todavía, sin embargo, una cuestión de miradas: directo, frío, tan seguro de estar casi ausente, la mirada de Cleopatra; apenas vuelta hacia lo alto, pero suficiente para obligarlo a una posición subordinada, pensativa y vagamente melancólica la de Antonio, mientras su mano se enlaza por primera vez, desde abajo, con la mano de Cleopatra, palma contra palma. Si se trata de miradas, casi más que las de los protagonistas pesan sobre la escena las de los orientales que escoltan a la reina: los *ṛṣi* de Tiepolo, los que saben y callan, los que ven lo que sucede. Esconden el iris bajo las densas cejas, pero no basta para que no sea visible su luz despiadada.

Un día tiene lugar el banquete. El episodio es narrado por Plinio, a propósito de las perlas. La primera imagen que se asocia a ellas, para él, es la de Lollia Paulina, mujer de Calígula, «cubierta de esmeraldas y de perlas», sobre todo con ocasión de una «mediocre cena de bodas». No eran regalos de un amante pródigo, sino «riquezas ancestrales, extraídas del expolio de las provincias». Por tanto esas joyas eran «*rapinarum exitus*», «fruto de la rapiña». La perla y el poder absoluto, predatorio, se presentan conjuntamente. Pero, para Plinio, había un ejemplo que superaba a todos los demás: el del banquete de Antonio y Cleopatra.

Antonio está atrapado. Ya puede sentarse a la mesa con casco y penacho, ya puede repetirse que es el conquistador. En realidad, si mira a su alrededor, se encontrará escrutado por los guardias indescifrables, y ciertamente nada benévolos. Ninguna traza de Roma, ni de obsequios a su imperio. Munacio Planco, que debería ser el primer aliado y apoyo de Antonio, se sienta a su lado como un dignatario oriental, poco tranquilizador. Acaso, más que asistirlo, lo controla. Todo esto adquiere plena evidencia en la versión de Melbourne del banquete, más fastuoso y vibrante respecto al fresco de Palacio Labia. En la tela de Melbourne, Cleopatra es más joven, más insolente, esbelta en la figura, tajante en el gesto. Mientras que en el Palacio Labia tiene algo de cortesana que ya ha visto mucho y ahora tiene que vérselas también con el guerrero romano. Uno más. Su mirada no coincide con la del amante-adversario. Queda suspendida en el vacío. En cambio, Antonio la mira fijo, perplejo y encantado, con ojos de adolescente romántico, aunque intenta aplicarse una firme contención apoyando una mano en la cadera y exhibiendo el brazo vigoroso.

Más que la anécdota histórica, la escena ilustra algo que tiene que ver con la propia pintura de Tiepolo. Antonio es su espectador —y podría ser también quien la hubiera encargado, en su posición de poder reconocido. Situado en el centro de la visión y convencido de dominarla, el espectador en cambio es seducido, envuelto, hechizado. Los orientales señalan que la soberanía romana es inoperante en su reino, que no es geográfico, sino mental. De ellos proviene la perla, que un instante después Cleopatra sabrá disolver. Tal como la visión de Tiepolo, con todos sus personajes variopintos, se disolvía apenas el espectador ponía un pie fuera del palacio.

La Cleopatra de Melbourne había elegido, para el banquete con Antonio, el mismo vestido que llevaba cuando fue encontrado el niño Moisés. Entonces era la hija del faraón; ahora era la última reina de Egipto. Los lugares cambiaban apenas, los tiempos en algún siglo,

el gusto en el vestir permanecía constante. Incluso el perrito faldero era el mismo (pero el día de Moisés llevaba una cinta roja en el cuello). En lugar de la bandolera de gemas engastadas hay una banda, más ligera y blanda, pero en idéntica disposición. La única variación significativa es la gorguera, que ahora es blanca y frisada. Debió de hacerla cambiar por una modista de la corte. La tonalidad albaricoque del tejido es la misma, y el soberbio friso en el borde inferior del vestido era idéntico.

¿Cómo explicar todo esto? ¿Acaso el guardarropa de Cleopatra era tan exiguo? ¿O bien la reina se sentía nostálgica de su juventud bíblica? Ningún otro pintor había mostrado tal constancia en materia de vestimenta, ni tal audacia en esa constancia. No sólo el vestido sino aquella que lo llevaba habían sufrido cambios mínimos. Éste es el vértigo peculiar al que Tiepolo sometía a sus espectadores. Eran innumerables las historias, diversos los tiempos y lugares. Menos numerosos en cambio eran los actores y las actrices que tenían licencia para ponerlas en escena. A través de sus rostros se cumplía una poderosa reducción, como en Platón la multitud de los *eídōla* cuajaba y cristalizaba en la fijeza autosuficiente y autista de las ideas. Pero aquí no había ni rastros de ideas: eran simulacros que sustituían a simulacros. Como si a la totalidad del mundo le tocara ser representada sólo por una cantidad bien definida de simulacros, que actuaran como sus mensajeros y embajadores. Las épocas, los lugares eran indiferentes. Los significados, secundarios. Lo que contaba era la ocupación sistemática de la superficie visible por obra de una secta, cuyos miembros podían ser también toques cromáticos o nubes, helechos, columnas, gorros, posturas, y no sólo princesas o reinas de Egipto.

Ha pasado cierto tiempo desde el primer encuentro. Antonio y Cleopatra son amantes y doblemente soberanos. Cada día Antonio «se atracaba de manjares exquisitos» (Plinto expresivo y lacónico). Macrobio glosa: «Antonio, puesto que estaba convencido de que

todo lo que nacía en el mar o en la tierra e incluso en el cielo existía con el fin de saciar su voracidad, lo hacía pasar por su garganta y sus dientes y del mismo modo quería transformar el imperio romano en el reino de Egipto». Pero había algo que, cada día, preocupaba a Antonio: Cleopatra, la *regina meretrix* que se sentaba frente a él y no parecía impresionada. El poder es cuestión de reconocimiento, y Antonio no se sentía reconocido ni siquiera en su «fasto soberbio y provocativo». Exasperado, pregunta a la amante qué podría agregar a tanta disipación para que ella no se burlara de él. Cleopatra responde, como un apostador, que en una sola cena ella sería capaz de consumir diez millones de sestercios.

En este punto la mesa del banquete se transforma en una mesa de juego. Antonio acepta el desafío de Cleopatra. Plinio añade que «Antonio deseaba ver cómo era posible, porque no lo creía». Fue elegido un árbitro para el duelo, el «muy riguroso» Munacio Planeo.

A la noche siguiente, Cleopatra hizo disponer la habitual cena suntuosa («para que ningún día quedara perdido», añade Plinio con genuino *humour* romano). Antonio se harta como de costumbre, pero mira a Cleopatra con aire burlón: ¿esto es todo?, parece decir. Cleopatra observa que esa cena era sólo un «corolario». ¿Para cuándo, entonces, el teorema?

A continuación Cleopatra ordenó otro servicio, sólo para ella. Le trajeron un cáliz de vinagre muy fuerte. Entonces Cleopatra se quitó una perla de la oreja. Pertenecía a una pareja de perlas única en el mundo, que la reina había recibido «de manos de los reyes de Oriente» (no se sabe en qué circunstancias). Eran sus pendientes. La acidez del vinagre disolvió al instante la perla, Cleopatra alzó el cáliz y bebió la perla disuelta. Después se dispuso a quitarse también la otra perla. Pero Munacio Planeo la detuvo. La apuesta estaba ganada: una sola de esas perlas valía más de diez millones de sestercios. Ni Plinio ni Macrobio precisan *qué es* lo que se había apostado. Plinio dice solamente que Antonio había sido «vencido», y añade: «El presagio se cumplió».

La apuesta entre los dos amantes tenía que ver con el poder. Cleopatra había probado que el poder oriental, ya agotado, llegaba mucho más allá que el nuevo poder romano. No basta considerar cualquier cosa como un objeto de conquista. Hace falta estar dispuesto a destruirlo con total deliberación. Sólo la pura destrucción permite acceder a un nivel superior, inaccesible por la mera fuerza. Era la antigua metafísica sacrificial que actuaba aún en esa frívola escena, a través de la reina meretriz. Ella impartía a su amante una doctrina del poder ya del todo inaplicable, porque Antonio y ella misma se habían consagrado a seguir la suerte de ese otro poder, el poder romano dirigido a devorarlo todo por avidez, no por desafío. Poco después los devoraría también a ellos.

Descaro de Cleopatra: para el banquete con Antonio no eligió un vestido similar al que llevaba cuando fue encontrado el niño Moisés; eligió *el mismo vestido*. ¿Qué debe deducirse de ello? La vida está punteada de ocasiones que es necesario afrontar con espíritu ceremonial. Entonces ese vestido de color albaricoque fue sacado del guardarropa. Ese vestido *es* la Historia. No se es Cleopatra, del mismo modo que no se es la hija del faraón sin estar envainada en esa seda consustancial a su cuerpo. Pero esto vale también para la desnudez. En Tiepolo el glorioso pecho de Venus suspendida en el cielo es su vestido de escena. Ni Venus ni Cleopatra podrían existir de otro modo. No podrían emigrar a ninguna otra parte, porque no pertenecen a ningún mundo con excepción de ese escenario, prisioneras de esa superficie coloreada.

De acuerdo con Plutarco, Cleopatra, cuando se encontró con Antonio, «ponía la mayor parte de su esperanza en sí misma, en sus sortilegios y en sus hechicerías». Así es, en efecto, como aparece en los frescos del Palacio Labia. La Cleopatra de Tiepolo es soberana en todos los sentidos posibles, invulnerable a cualquier amenaza, excepto a la de una todavía remota papada. Mirada firme, gesto tranquilo. Frente a ella, Antonio acaba de sacarse el casco,

que lleva puesto hasta en la mesa, con grave perjuicio de las buenas maneras, y se revela como un magnífico adolescente casi imberbe, de mirada vivida pero sin duda ignorante de muchas cosas (así se lo ve en un dibujo preparatorio). Este es el encuentro de dos poderes, oriental y occidental. La última reina de Egipto ha recibido sus perlas, únicas en el mundo, de los «reyes de Oriente». No está claro si como herencia, regalo o en pago de algún tratado de naturaleza no precisada: «*per manus orientis regum sibi traditos*», escribe Plinio.

Antonio representa el poder que invade el mundo, pero no tiene las dos perlas, una sola de las cuales bastará para derrotarlo. ¿Qué pasa con la otra? Es cortada en dos —y ambas mitades fueron aplicadas a las orejas de la estatua de Venus en el Panteón. Decididamente había algo de mezquino en ese poder occidental, constreñido a adornar una diosa con dos medias perlas que la reina oriental estaba a punto de tragar en un sorbo de vinagre.

De todos los instantes posibles de la vida de Cleopatra, Tiepolo quiso pintar aquel en que la reina tenía entre los dedos la perla incomparable, justo antes de disolverla en el vinagre. No fue el único en elegir esta escena, que desde el siglo XVI había sido motivo frecuente en los frescos de las villas venecianas. Pero sí fue el único en tomar sus ramificadas consecuencias.

Cleopatra está sentada a la mesa, con los senos descubiertos de *meretrix*, en tanto que en la escena del primer encuentro con Antonio un único seno estaba a punto de desbordar de la blanda vestidura, que a duras penas lo contenía. La mirada es siempre firme y recta, pero tal vez ya un poco ausente. ¿Y Antonio? Aún más melancólico, mira fijamente el vacío. Ninguno de los dos amantes cruza la mirada del otro en el momento decisivo. Los observa, en cambio, el árbitro Munacio Planeo. En él se descubre la profunda, engañosa subversión de Tiepolo. Munacio no es —como podría esperarse— un quirite armado del séquito de Antonio, sino un

oriental, delegado de los otros orientales, y que actúa como representante de la fatalidad. Su largo vestido rojizo, el gorro cónico, sacerdotal, nada tienen de romano. Menos aún su rostro, con el perfil agudo que se muestra sesgado. El juicio sucede en Oriente, y viene de Oriente. En cambio tiene un aire occidental, y está muy atento a la escena, un personaje de pie a la izquierda, de perfil aguileño, la frente alta y un vago aire volátil: es el mismo Tiepolo, que no quiso perderse la ocasión de ser espectador de un acontecimiento que —sólo él lo sabía— era la puesta en escena de su propia pintura.

Escribe Plutarco que Antonio y Cleopatra fundaron la «asociación (*sýnodos*) de las Vidas Inimitables». Primera pareja

estética. Cuando vieron acercarse la derrota, la deshicieron y fundaron otra «asociación»: la de «Aquel los-que-mueren-juntos». Plutarco nos dice esto y sigue adelante, agregando sólo que esa segunda asociación no ofrecía «delicias» inferiores respecto de la primera. Sublime carácter expeditivo. El sacerdote de Delfos no consideraba que hiciera falta especificar. Aunque luego fuera minucioso y detallista en la descripción de las batallas. Todo esto se transmitió hasta Shakespeare, y a Tiepolo.

Para Tiepolo, como para Plutarco, la anécdota de Antonio y Cleopatra es la historia de un encantamiento particularmente tenaz y duradero. Para describirlo, Plutarco recurre varias veces a los términos técnicos de la magia. Más que de la belleza de Cleopatra (acerca de la cual Plutarco insinúa abiertas dudas), Antonio estaba cautivado por su «hechicería», *goēteias*, que lo obligaban a tener «los ojos siempre vueltos hacia ella», *paptaínonta pròs ekeinēn aeí*. Para Tiepolo, el poder de Cleopatra se muestra en la perla suspendida en el aire, pronta a disolverse. Es el poder último de la apariencia (y así también de la pintura), que permanece soberano hasta que obedece a una alianza secreta con lo que la destruye. De todo esto poco sabía Antonio, como en general los quirites, provincianos con vocación de poder, en tanto Cleopatra era capaz de hablar —siempre según Plutarco— la lengua «de los etíopes, de los trogloditas, de los hebreos, de los árabes, de los sirios, de los medos y de los partos». Cuando decidió huir no se volvió a la augusta Europa sino que concibió el designio de hacer transportar sus naves a lo largo de la estrecha tierra que un día se convertiría en el canal de Suez. Así pretendía volver a perderse en una interminable patria asiática.

Si se observa la composición, se constata que está fundada sobre cuatro elementos: los tres personajes centrales (Cleopatra, Antonio, Munacio Planeo) y una figura geométrica que se recorta sobre el fondo, detrás de la glorieta: un obelisco afilado, sutil,

puntiagudo, como una blanca punta de lanza dirigida hacia el cielo. Su presencia es tan desconcertante que muchos comentaristas lo ignoran, como si no lo viesen. Semejante construcción, de hecho, no se encuentra en ningún lugar salvo en los tratados sobre los cuerpos sólidos. Un pájaro pasa frente a esa blancura inverosímil.

Sin embargo, para comprender qué es ese peculiar obelisco bastaría levantar la mirada al techo, donde una muchacha rubia —de las más fascinantes pintadas por Tiepolo— planea entre las nubes con sus vestidos hinchados por el viento y con la mano izquierda señala otro obelisco, gemelo del primero y suspendido en el cielo. Descubrimos que se trata de la Gloria de los Príncipes, según el dictamen de la *Iconología* de Ripa: «Mujer muy bella […] el cabello rizado y rubio [y así, precisamente, la ha representado Tiepolo […] Sostendrá con la mano izquierda una pirámide, que significa la clara y alta gloria de los Príncipes, que con magnificencia hacen edificios suntuosos y grandes, en los que se manifiesta su gloria».

De este modo el enigma se desvela: la reina de Egipto tenía en el jardín de su palacio a la Gloria, como otros pueden tener una glorieta. Una alegoría, cuando se mezcla con el paisaje cotidiano, se vuelve fácilmente una alucinación, porque está siempre en defecto o en exceso respecto del mundo exterior. Tiepolo sabía esto mejor que nadie: cada vez que pintaba una Virtud o una Arte las transformaba en criaturas tan femeninas que parecían olvidarse fácilmente de su deber de significar de manera unívoca.

La partida era entonces a cuatro: Cleopatra y Antonio en la mesa; Munacio Planeo en medio de ellos, y, en diagonal a éste, la Gloria, testigo muda. El genio de Tiepolo estaba también en esto: para él era igualmente posible acoger en la pared del fresco una alegoría alucinatoria como el enano de la corte que está subiendo los escalones para observar la escena de la apuesta, así como el perrito de Cleopatra que apunta el hocico hacia él. Había espacio y aire para todos. Pero esos elementos dispares eran regidos por un centro oculto: la perla suspendida, que emanaba un esplendor blancuzco, idéntico al del obelisco clavado en el cielo gris azulado.

La Cleopatra de Tiepolo no tiene «la frente bruñida» como la de Shakespeare. Es, al contrario, rosácea y dorada como la Venecia que acoge el regalo de Neptuno. Para Tiepolo, el exotismo comienza en la primera de las calles. En el centro hay siempre una mujer rubia o leonada. Esto vale tanto para el Egipto bíblico o ptolemaico (la hija del faraón y Cleopatra) como para la Europa medieval (Beatriz de Burgundia). Son todas prefiguraciones de la Venecia alegórica. Venecia es el punto de equilibrio ecuménico, que se encuentra en cada época y bajo cada latitud. En torno, un susurro y un rumor de orientales, siempre provistos de tejidos

fascinantes. No caballeros galantes sino —quizás— negreros o sabios. Difícil distinguir unos de otros. Pero ésta es la corte que rodea a esa reina.

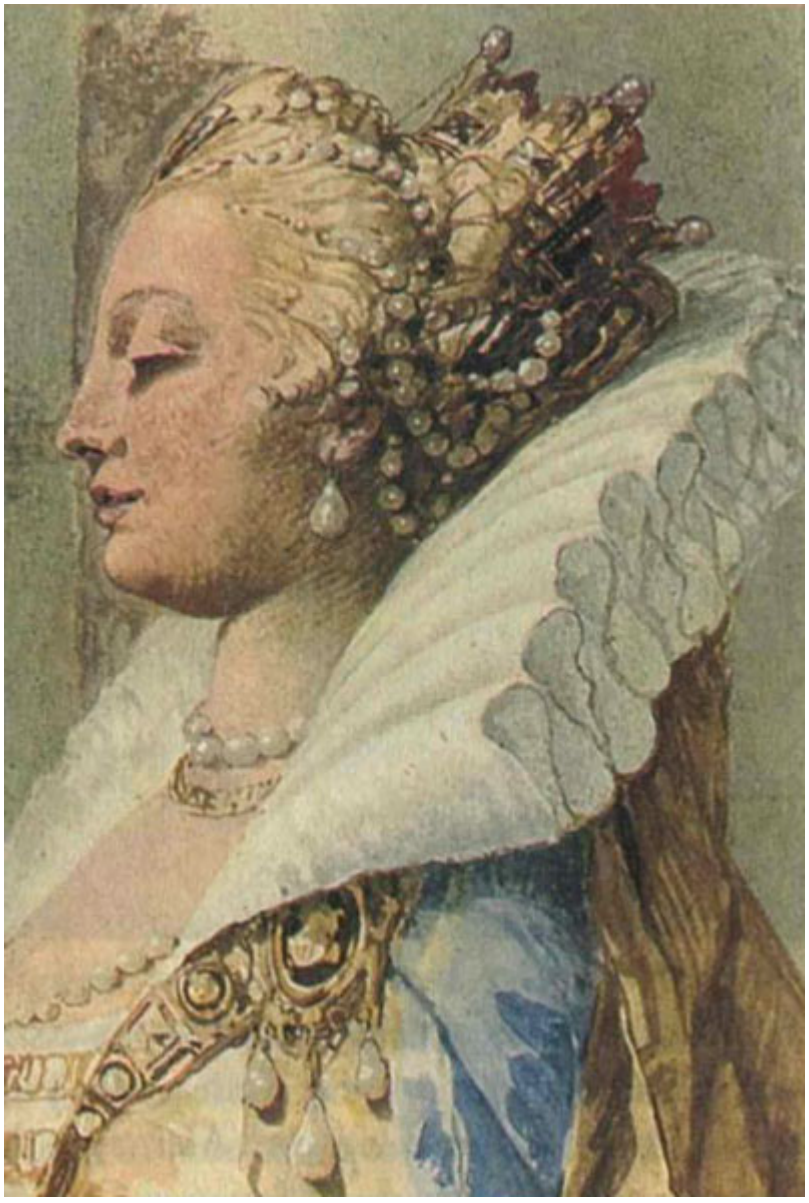
La soberanía, en Tiepolo, es femenina. Sus Alejandro, Escipión, Federico Barbarroja o Enrique III no saben del todo cómo comportarse, oscilan entre lo cohibido y lo pomposo. En todo caso, nunca son memorables. En cuanto a Antonio, es conquistado más que conquistador. La soberanía está en Cleopatra, en Armida, en Beatriz de Burgundia, incluso en la oscura novia africana que se presenta en el juicio de Escipión. La soberanía reposa en sí, tiene algo de absorto y casi distraído. Nunca está conectada con el ejercicio inmediato del poder. En la vertiente masculina, no se advierte en los reyes ni en los emperadores, si acaso en ciertos viejos vigorosos, a los que se aferran muchachas esplendorosas, que son Tiempo y Hades. Así lo quería la metafísica de Tiepolo, fundada en la oculta complicidad entre el esplendor de la apariencia y aquello que induce la disolución de esa apariencia.

Cuatro años después del Palacio Labia, la Cleopatra de Tiepolo se transfiere a Würzburg. Se vuelve Beatriz de Burgundia, a punto de casarse con Federico Barbarroja. No cambió sus afeites, con grandes perlas enlazadas en el cabello, peinado hacia atrás y recogido en un suntuoso rodete. Sabía de sobra qué era lo que más la favorecía. En cuanto a los colores, se atiene también al amarillo dorado que había usado ya en diversos borradores del encuentro con Antonio. Ante todo, no podía renunciar a la alta gorguera plisada, que le ceñía bien el cuello y descendía sobre el pecho. Aunque esta vez, arrodillada ante el altar, no hubiera podido dejar los senos al descubierto, como había sucedido en el banquete con Antonio. Por lo demás, tenía conciencia de ser la misma idéntica mujer que había sido Cleopatra y un día la hija del faraón que había encontrado a Moisés en el agua. Todas aquellas apariciones le eran igualmente propicias y eran simultáneas, todas referidas a la misma fase, plena y opulenta, de su belleza. A un solo detalle no renunciaba: siempre tenía en el cuello un único hilo, ceñido, de

gruesas perlas. Mientras que se notaba una oscilación en cuanto a los pendientes: en las bodas con Barbarroja reaparecen en sus orejas dos grandes perlas irregulares, que no había vuelto a usar desde la época de Antonio. ¿Quién iba a darse cuenta? Había pasado ya bastante tiempo desde entonces.

El encargo para la Residenz de Würzburg, cuya grandiosa escalinata daría a Tiepolo la ocasión perfecta, en relación con la luz y el espacio, para desplegar su pintura, se debió fundamentalmente a los enredos de un administrador. Si el príncipe-arzobispo Johann Philipp Franz von Schönborn no hubiese pedido revisar los libros de las cuentas de Gallus Jacob, responsable del Tesoro en ese pequeño estado de cerca de doscientos cincuenta mil habitantes, si no hubiera descubierto el continuado latrocinio que el susodicho había llevado a cabo durante años en sus territorios, si no hubiese amenazado con escarnecerlo públicamente y si Gallus Jacob, para frenar la investigación, no se hubiera apresurado a dar al príncipe-arzobispo la enorme suma de seiscientos mil florines, el proyecto para la Residenz de Würzburg no se hubiera concebido ni se hubieran llevado a cabo los trabajos, que fueron financiados cómodamente con esa suma. Al final, treinta y un años después, siendo príncipe-arzobispo Karl Philipp von Greiffenklau, Giambattista Tiepolo, acompañado de sus hijos Giandomenico y Lorenzo, arribaría en el otoño de 1750 desde Venecia para pintar los frescos de la bóveda de la escalinata, además de la Sala Imperial del palacio. El hecho de que la Residenz correspondiese a un poder político del todo inconsistente e ilusorio, en una Alemania dominada exclusivamente por la Prusia de Federico el Grande, creaba las condiciones más favorables para la obra de Tiepolo, quien tenía siempre necesidad de la vanidad, de la pompa y del delirio de grandeza de sus patrones para desencadenar la energía de su pintura. Cuanto más irreal el poder que celebraba, tanto más ágil su mano. Pero sería ridículo pensar que Tiepolo fuese partícipe de la

vanagloria de sus patrones. Por el contrario, en ocasiones dejaba aflorar un velado sarcasmo. ¿Cómo entender si no —y precisamente en Würzburg— la representación de su patrón? En el cielo nublado sobre Europa y junto al torso sublime de una trompetista angélica, anunciadora de la gloria, se recorta el óvalo en el que es retratado, sobre fondo verde oliva, el príncipe-arzobispo Von Greiffenklau con su blanca peluca. Pero ¿qué sucede con su grifo dinástico (Greiffenklau significa «garra de grifo»)? Aferrado al marco, el animal salvaje ha abandonado roda fijeza heráldica, abre las fauces y parece querer lacerar con el pico la imagen solemne del príncipe-arzobispo. Es inmensa la energía encerrada en el animal, cuyas garras están ya acaso dañando la noble corona del óvalo, hecha de hojas de laurel, como si la gloria del príncipe-arzobispo pudiese ser fácilmente arruinada por uno de los numerosos animales que Tiepolo había convocado en los frescos de los Cuatro Continentes y que parecían dejarse guiar hacia el cielo por ese grifo, verdadero señor del lugar, mucho más antiguo, mucho más temible que cualquier representante de un linaje humano.



El siglo XVIII es rico en techos que se convierten en cielos con figuras: los hay en todos los palacios suficientemente ricos y ambiciosos. Pero nunca son aéreos y embriagadores como los de Tiepolo. Entre los cielos de Tiepolo, ninguno puede tolerar la comparación con el de Würzburg. Incluso su enemigo histórico, Roberto Longhi, tuvo que admitir —a regañadientes y por interpósita persona (atribuyendo las palabras al propio artista)— que las «fábulas» de Tiepolo se movían «en el aire más puro y luminoso que se haya respirado jamás». Eso es, precisamente, lo que distingue a Tiepolo de todos sus contemporáneos: la respiración amplia, un sentido insuperable de la ligereza y un coeficiente de antigravedad que son connaturales a sus figuras. No hacía falta más

para rebasar los límites de su tiempo. Cuando inspira ese aire se alejan los eclesiásticos y las familias patricias, las cortes y las dinastías. Se vuelven otros tantos pretextos. ¿Qué queda, entonces? La pura exhibición del mundo, con todo su aparato de ceremonias y fatuidad. Tiepolo pretendía ser el cronista de ese mundo, sin justificarlo ni comentarlo. Pero no por eso la imagen quedaba despojada de inteligencia, que es al contrario una presencia subcutánea, fisiológica, no herida por la palabra en todo aquello que tocaba su mano. En un relato marcado por el genio, *La historia del buen viejo y la bella muchacha*, Italo Svevo escribe de improviso, haciendo un salto de caballo manialbo: «Las mujeres bellas parecen siempre, a primera vista, inteligentes. Un bello color o una bella silueta son en efecto la expresión de la inteligencia más absoluta». Dos frases que podrían dejarnos perplejos, si no estuviera la obra entera de Tiepolo para mostrar su fundamento.

El programa para los frescos de la Sala Imperial, elaborado por la cancillería del príncipe-arzobispo, era minucioso y exasperante en la precisión de los detalles. Esta redacción, después de quince años de elucubraciones, incluía todas las posibles piezas de apoyo —históricas, jurídicas, geográficas y dinásticas— para ilustrar el matrimonio entre Federico Barbarroja y Beatriz de Burgundia y la consiguiente investidura del arzobispo Haroldo de Würzburg; y tanta doctrina era consignada con temerosa cautela al estro del pintor que debería trasponerla en figuras y que «el pincel debería expresar de manera poética».

Tiepolo, como siempre, se inclinó y obedeció, aunque no es osado imaginar que los acontecimientos de la Franconia del siglo XII no le eran del todo familiares. *Bodas, princesa, blasones, Genius imperii, homagium solemne, cortejo, Phoebus orientalis*: estas palabras, que aparecen en el programa, debían tranquilizarlo. Era su terreno electivo. El programa dejaba además abierta la posibilidad de que, «en el caso de que en los márgenes del arco quedase algún

espacio, los dioses podrían mostrar allí su grata maravilla por tanta gracia del emperador». El último entre ellos sería el río Meno junto a una ninfa: una ocasión que no podía escapársele a Tiepolo. Así, justo bajo el trono del *Genius imperii*, volvió a pintar su combinación erótica predilecta: el viejo vigoroso y la muchacha, abrazados con ternura y firmeza. Esta vez el río estaba cubierto sólo de alguna hoja de hiedra y la ninfa completamente desnuda, excepto por un fino cinturón, mientras que su mano izquierda se adentraba familiarmente entre las piernas abiertas de su compañero. Si la corte del príncipe-arzobispo cuidaba sus detalles, también Tiepolo cuidaba los suyos. Más que el modo de enlazarse de esos dos cuerpos, el ojo del espectador —cuando no se ocupa de alguna incumbencia ceremonial— notaría la catarata de seda turquesa que rodaba el Meno y la ninfa, no ciertamente para volver a vestirlos sino para exaltarlos.

El tema menos atractivo que Tiepolo debió pintar en Würzburg fue el de la investidura del arzobispo Haroldo como duque de Franconia por parte del emperador Federico Barbarroja. Era una de esas escenas en las que la pintura estaba obligada a una triste funcionalidad: pura confirmación y celebración de un poder. Era además una escena enteramente masculina, y ya por eso amenazada de tedio. Tiepolo intentó rehuirla recurriendo a tres de sus aliados estratégicos: el Paje Gracioso (como en *El hallazgo de Moisés*), los orientales que observan (aquí son dos, del todo injustificados según el programa y abiertamente más encantadores que los dos dignatarios occidentales), el perro (aquí un san bernardo que da la espalda a la escena y contrasta, en su majestad, con el lánguido emperador y el arzobispo que atiende a la investidura).

Se puede decir que esta vez el marco es más importante que el fresco. Al llegar a Würzburg, Tiepolo encontró disponible un espacio que parecía obedecer a la exigencia de su pintura: feliz convergencia astral, porque la decoración de la sala había sido concebida antes de que quien encargaba el trabajo escogiese a Tiepolo para realizar el fresco. Balthasar Neumann, ingeniero militar de formación y portentoso escenógrafo, había previsto que los dos frescos de las paredes se desvelaran como al abrirse un telón de estuco azul y oro, sembrado de espejos y apuntalado por ángeles alados. El desafío, para Tiepolo, era casi demasiado perfecto. Esta vez no tenía que crear la ilusión de un escenario, sólo tenía que poblarlo con sus personajes. Pero le hacía falta, como siempre, una soberana. Aquí no habría podido ser otra que Beatriz de Burgundia. La Beatriz de Tiepolo se convirtió en el punto de delicado equilibrio entre la Cleopatra insolente de Melbourne y la Cleopatra madura dei Palacio Labia. La carne es imperceptiblemente más pálida, apenas rozada por la brisa del norte. No mira al marido, no mira al arzobispo oficiante; está totalmente sola en su soberanía. Alrededor de ella, como órbitas superpuestas, giran los poderes de la Iglesia y el imperio, en la multitud de los dignatarios, soldados y eclesiásticos. Pero persiste un vago sentido de extrañeza, de lejanía, entre Beatriz

y todos aquellos que participan de la ceremonia. Sus únicos cómplices podrían haber sido los orientales, quienes —caso excepcional— están del todo ausentes. Como una *kórē* de la Acrópolis respecto de Atenas, así Beatriz respecto de Europa: ni dieciochesca, ni medieval, ni renacentista, ni veneciana, ni germánica. Sólo una pura esencia, largamente destilada y enseguida disuelta.

En los festones barrocos y en los gobelinos, en las porcelanas de Meissen y en los Triunfos, en la *Iconología* de Ripa y en los libros de viajeros grabados por los hermanos De Bry se encuentran innumerables versiones de la imagen de los Cuatro Continentes. Tiepolo las había utilizado ya en el Palacio Clerici y en la Villa Cordellina. Tocaba ahora el techo de la Residenz de Würzburg. Tiepolo hubiera podido atenerse a los numerosos precedentes, agregando algún nuevo brillo. Pero se puede sospechar, por múltiples señales, que esta vez se propusiera otra cosa: nada menos que trastocar sagazmente un sistema de imágenes canónicas y previsibles, haciéndolas adoptar significados que podían ser incluso desconcertantes. Sin embargo, Tiepolo no era un artista inclinado al escándalo. Por eso debía contar con la posibilidad de que gran parte de su audacia resultara incomprensible al examen de quienes, ansiosos o preocupados por su dignidad, se aprestaban a subir o descender por la escalinata de Würzburg. Así la obra más ostentosa hubiera podido ser también la más secreta. En el fondo, ¿qué lugar mejor, para esconderse, que un gran techo que cubre una escalinata monumental? Al mismo tiempo, esas continuas infracciones a los significados obligados, aunque no se percibieran una por una, habrían creado una impresión global de singularidad, incluso de unicidad. Lo cual era, después de todo, el resultado al que tendían, por razones diversas y acaso opuestas, el que encargaba la obra y el artista que la realizaba.

De los Cuatro Continentes, Europa es el único al que se le concede un trono. Pero es también el único que ostenta una

expresión de tedio, opaca. Sería imposible para los otros, soberanos pero inestables sobre sus cabalgaduras: Asia sobre un elefante, América sobre un caimán, África sobre un camello. Hay otra vivacidad y fiereza en sus miradas. Europa en cambio apoya quedamente el brazo con el cetro entre los cuernos del toro que un día —demasiado lejano— la raptó y ahora parece un jubilado entre los bovinos. Quieto, triste, pensativo. En cuanto a la Pintura, que está junto a ella y pinta sin convicción un mapamundi, es acaso la única figura femenina, en todo el techo de Würzburg, no sólo privada de encanto, sino estólida en la expresión y con un gesto de turbación. ¿Cómo explicarlo? En un conjunto tan admirablemente calculado, no puede ser un guiño cualquiera. Entre todos los continentes, Europa es el único que se presenta ortogonal, cuadrado; el único que tiene, como fondo, un muro. Por otra parte, el ángulo recto aparece sólo en Asia, pero en un paralelepípedo sobre el que están inscritos signos misteriosos. Algunas letras son griegas, otras armenias. En Europa hay algo asfixiado. Se pierde la respiración ilimitada, venturosa de los otros continentes. Es como si la cultura, que sólo aquí se reivindica y se ostenta, se conjugase con una atenuación de la intensidad vital. Cuánto más atractivas resultan las alforjas de mercancías, las tiendas de franjas, los animales salvajes, en las otras latitudes. Éste era quizás uno de los mensajes cifrados que, sin que lo supieran sus patrones ni admiradores, Tiepolo quiso propagar desde el cielo de Würzburg.

Si se observa detenidamente la bóveda de Würzburg es inevitable la certeza de lo que en otras ocasiones podía quedar en simple sospecha: Tiepolo juega, juega continuamente y del modo más temerario con sus espectadores. Cuanto más a lo alto se desarrollan sus figuras, tanto más descarado y complejo se hace el juego.

Asia aparece sobre la grupa de un elefante que tiene una oreja inmensa, similar a una planta tropical. A su alrededor, figuras y

estandartes. Después hay un trazo de cielo limpio y un monte desnudo sobre el que se recortan dos cruces. Los comentadores concuerdan en reconocer el Gólgota. Pero entre las figuras que escoltan a Asia y el monte se ven otras dos gibas, que a simple vista podrían parecer parte del paisaje. Sin embargo, son dos hombres, casi totalmente cubiertos de gruesos harapos, de los que vemos despuntar flacas piernas. ¿Quiénes son? ¿Se están prosternando o buscan algo en el suelo? El catálogo de Würzburg afirma que estas figuras y un dibujo preparatorio «fueron tomadas del natural, para indagar el modo en que la luz cae sobre los pliegues de los tejidos gruesos». Sin duda Tiepolo, en este caso como siempre, debió de preocuparse por la luz. Pero ¿quiénes son esos personajes? ¿Por qué se presentan en una postura de devoción profunda, la *proskýnēsis*del rito oriental? ¿Por qué Tiepolo los pintó mimetizándolos con el fondo, de manera que sólo una prolongada y atenta observación descubre su presencia, como si fueran clandestinos? Las telas que los cubren tienen colores densos y oscuros, como de tiendas o mantas. Pero las piernas y los pies que despuntan de ellas parecen calzados a la manera europea. ¿Se trata de ignotos occidentales que se prosternan frente al elefante de Asia, que podría aplastarlos? No se ha dado respuesta a esta pregunta. Se diría, incluso, que Tiepolo ha actuado de manera que la pregunta no fuera siquiera formulada. Pero es inevitable pensar que esas dos figuras, en posiciones tan laboriosas e improbables, se correspondan a ese peculiar europeo aferrado a una cornisa que se deja ver junto a América. Son todos europeos que se entrometen: curiosos, invasivos, en clara discordancia con lo que los rodea. Somos nosotros, sin embargo, parece decir Tiepolo: es nuestra vocación irreprimible. Por eso esas figuras se interponen entre el espectador y los continentes lejanos, como un puesto avanzado de quien mira, mientras un sutil y afectuoso escarnio lo roza. Tan sutil que es muy probable que ni siquiera lo note.

Recorriendo las poblaciones de los Cuatro Continentes de Würzburg habrá que constatar algo que reverbera en la franja más feliz de la pintura de Tiepolo: nos estamos moviendo en medio de un muestrario de humanidad no ya exótica, sino *no provinciana*. La diferencia es enorme. Lo exótico presupone una normalidad no exótica a la que se refiere, respecto a la cual ofrecerá un añadido de algo pintoresco, prodigioso o deforme. Pero éste es un sentimiento desconocido para Tiepolo. Lo no provinciano, en cambio, es todo lo que es susceptible de establecer una relación de familiaridad, sobre el mismo plano y sin parpadear, con cualquier figura hipotética, humana o semidivina, como las ninfas u otros habitantes de los ríos y las fuentes. La india emplumada que cabalga sobre un caimán no adopta, para Tiepolo, un carácter de singularidad superior a los músicos europeos que tocan en la corte. Si se comparan los Cuatro Continentes de Würzburg con la pintura contemporánea francesa o inglesa, recluida sin excepciones en rígidos confines de rangos y maneras, la diferencia es evidente. Cualquiera que sea la ocasión, devota o secular, Tiepolo la usa como pretexto para mezclar los roles sociales. ¿A qué clase pertenecen sus orientales? Y determinados efebos, ¿son retoños aristocráticos, flores de la plebe o genios fluviales? Si las princesas y las reinas apenas se distinguían de las cortesanas era porque las cortesanas participaban de la soberanía. Precisamente en la obra de un artista que sólo pintaba por encargo, y obedeciendo a una estricta funcionalidad, las figuras parecían cercanas a separarse, con un leve efecto burlesco, de toda servidumbre social. Son plantas de invernadero expuestas al aire libre de todas las encrucijadas, puras variedades morfológicas. En sus trazos, en sus gestos, en el corte y en los tintes de sus vestidos se da por supuesto todo el curso de la Historia, pero ya como una memoria atávica.

Asia, África y América son mujeres de gran belleza que cabalgan sobre animales (un elefante, un camello, un caimán). Europa necesita un marco arquitectónico (pedestal de piedra, columnas, frontones, andamio). Asia, África y América viven en un espacio sin confines, en el que la única estructura semicerrada es la gran carpa de los gitanos, de franjas blancas y azulinas, a espaldas de África. La escena de Europa —hay que repetirlo— es la única que, en comparación con las otras, podría verse amenazada por el tedio. El tono general de lo que sucede tiene algo de pomposo, rígido en su dignidad: ya sea en la figura femenina dominante —opulenta *beauty* veneciana—, ya sea en los personajes que la rodean. Junto a su hijo Giandomenico —tocado con peluca, mientras el padre lleva un

gorro de artesano—, Tiepolo se representó como por obligación cerca de Europa, pero de lado, en la posición de quien observa, atento y a la vez distante, casi a la sombra de una figura de estuco sobresaliente, el centro de la escena. Centro en el que reconocemos, en cambio, en un exquisito uniforme violeta de coronel de artillería, y blandamente apoyado en la cureña de un cañón, a Balthasar Neumann. Probablemente está contemplando la magnífica escalinata ideada por él mismo. O acaso está inmerso en otros pensamientos de los que nada sabemos. El caso es que ni siquiera advierte que uno de los perros de Tiepolo —sus heraldos, siempre presentes en posiciones estratégicas— lo está olfateando, como si fuese un muñeco de trapo. Pero la ironía de Tiepolo —ubicua— no se detiene aquí. Su extremo más irreverente golpea a la Iglesia católica. Europa tiene a su derecha el toro al que debe su viaje primero hacia el continente al que ha dado nombre; un toro que, desde entonces, ha sufrido el desgaste de la Historia hasta olvidarse de ser Zeus. En su frente se apoya, con distraída familiaridad, la mano de la soberana que sostiene el cetro. A su izquierda despunta en cambio una mitra, una cruz y un báculo. A pesar de hallarse en la corte de un príncipe-arzobispo, Tiepolo no concedió al alto prelado el honor de mostrar su rostro. Bastan los atavíos, mientras aparece bien a la vista el bello paje rubio que lleva el báculo. En cuanto a la esfera, que en épocas precedentes designaba, junto con la cruz, el poder imperial, ahora es un simple y aparatoso mapamundi, bajo el pedestal de Europa. Una mujer lo está pintando. Tiene los brazos demasiado gruesos y una expresión un poco obtusa, acentuada por la boca semiabierta. Reconocemos en ella a la Señora Pintura, paleta y pincel en mano. No se termina de discernir hacia dónde apunta la mirada: quizás hacia el medallón con el retrato del príncipe-arzobispo, que está transitando el cielo entre las nubes, acompañado de toques de trompeta. Pero mirar la peluca de Von Greiffenklau no puede ser de mucha utilidad para la Señora Pintura en la labor de pintar su mapamundi. Suspendida en

el aire queda la sospecha de una burla que la pintura se está haciendo a sí misma.

Regla aplicada indefectiblemente por Tiepolo en toda su obra: hacer de manera que, para aprehender el sentido y el toque de una imagen, sea necesario mirar enseguida a lo que aparece en segundo o incluso en tercer plano. Y de ahí remontar al resto. Esto vale tanto más para los techos, en los que el segundo y el tercer plano tienden a confundirse y perderse, por meros motivos ópticos.

En Würzburg se puede comenzar con América, el continente más reciente, el más desconocido, el más primitivo. ¿Quién es América? Una magnífica mujer joven con el pecho desnudo, sobre el que cuelgan collares y medallas, tocada con un casco de plumas que un día inspirará a las Folies-Bergère. Cabalga con destreza un imponente caimán de fauces entreabiertas, a la espera de víctimas.

Un paje que podría provenir de un banquete de Veronese la mira cautivado y está a punto de servirle una taza de chocolate con una jarra de porcelana de exquisita factura, cuyo estilo es difícil de identificar. Quizás los pieles roja sean los verdaderos dandies —había ya intuido Tiepolo, un siglo antes que Baudelaire llegase a la misma conclusión observando a los jefes piel roja retratados por Catlin, en quienes reconocía «esa gravedad y ese dandismo patricio que caracterizan a los jefes de las tribus poderosas». Por otra parte, ¿no había encontrado Chateaubriand, modelo de todo dandy moderno, a sus pares «en las selvas y junto a los lagos del Nuevo Mundo»? En los Cuatro Continentes de Würzburg caen las distinciones históricas y étnicas. Así tiene libre juego el dandismo, esa «institución exterior a las leyes» que «tiene leyes rigurosas a las que están rígidamente sometidos sus sujetos, cualesquiera que sean por otra parte el ímpetu y la independencia de sus caracteres».

El busto de América es vigoroso, con los músculos de los hombros bien marcados, de luchadora. La pierna que cuelga sobre el caimán es esbelta y elegante; el pie calzado con una sandalia dorada, como la que llevará Armida en la Villa Valmarana. Sobre la grupa del caimán, un suntuoso brocado rojo oscuro, floreado. América se apoya en él como sobre una silla de montar ornada y señala un estandarte sin duda occidental, en el que está recamado un grifo (¿alude a la estirpe de los Greiffenklau?). Pero junto a éste se aprecia una insignia militar de la que sobresale una medialuna turca. En el suelo, junto a un peñasco, cuatro cabezas cortadas, una de ellas atravesada por una flecha. ¿Son cabezas de europeos? ¿De orientales? ¿De nativos? No queda claro. No faltan, en la escena, los orientales con turbantes, así como otros indios emplumados. En segundo plano avanza una magnífica muchacha con el seno descubierto, con un ánfora sobre la cabeza. Por los rasgos, por el color de la piel, por el andar podría ser italiana, y sin duda es una europea mediterránea. Tanto más si la mirada se lanza hacia el fondo, justo detrás de ella, donde encuentra un pino parasol, característico de la campiña romana, y perfiles de colinas

con cipreses que recuerdan las colinas vénetas de la Villa Valmarana. Los personajes se yuxtaponen con impávida desenvoltura, amalgamados en una escena que deben de haber visto en muchas otras ocasiones. No se tiene la impresión de encontrarse en un continente remoto, de características únicas y quizás aberrantes, sino en un lugar de radical conmistión e hibridación, en el que el paje fascinante y las cabezas cortadas, pocos metros más allá, conviven tranquilamente, así como la india con el tocado de plumas avanza sobre su caimán junto a la niña de la campiña mediterránea con el ánfora sobre la cabeza. Nada excluye a nada, sobre todo en términos de vestimenta y de costumbres. La única ley imperante parece ser estética, similar a la que impone o prohíbe ciertos acercamientos de colores.

Pero el juicio implícito en esta visión sin márgenes no es sólo estético. Las civilizaciones son equiparadas y mezcladas, como si cada una tuviese necesidad de todas las otras para individualizarse. Como si todas fuesen huéspedes de una única parada de caravanas, que es la Historia. No hay traza de superioridad ilustrada —es más, entre todos los continentes, Europa resultará el único amenazado por cierto cansancio y una sospecha de torpor—, hay en cambio una inmensa curiosidad por las formas (la misma que debía impulsar a un europeo de delicada casaca color borra de vino a aferrarse a la cornisa bajo la América de Würzburg para ver lo que

estaba sucediendo, mientras con la otra mano aferra una carpeta —quizás— de grabados), una disponibilidad a dejarse fascinar por las figuras más diversas, sin imponerles un código propio. En definitiva, es la actitud que Occidente —y *sólo* Occidente— ha conseguido cristalizar después de muchos siglos y de la que el propio Occidente desconfía (como desconfiaría de Tiepolo, olvidándolo largamente). Acaso lo considera poco serio. Sin embargo, es una forma improbable y preciosa, que sólo se ha alcanzado después de una larga y sanguinaria preparación. Es la prudencia peculiarmente occidental, la capacidad de tratar la ecúmene de la apariencia con la mente despejada, dudando de sí misma, disolviéndose a sí misma antes incluso de terminar la exploración, sin el vínculo de creencias intocables, pero conservando el don de reconocer el poder de aquello que es.

La Europa de Würzburg es la misma primera actriz que adoptaría el papel de Venecia recibiendo los regalos de Neptuno, en el Palacio

Ducal. En efecto, ¿qué era Europa sino una expansión de Venecia? Con el añadido de cierta aparatosidad (el Estado centralizado, los vastos territorios, etc.), mientras que, después de todo, a los venecianos les bastaba que Neptuno surgiera del mar y —devoto, obediente— vertiera desde una cornucopia sobre las faldas de Venecia una cantidad de monedas de oro y joyas, de las que despuntaban ciertos ramos de coral. En la sombra, detrás del viejo Neptuno, se entreveía un compañero muy joven, intensamente erótico, que blande el tridente. Más allá de los detalles marinos, Venecia y Europa se corresponden. La fisonomía es la misma, también los tocados y la cuidada disposición de la corona y de las perlas en la cabellera leonada (una corona utilizada más como precioso broche que como símbolo de poder). Venecia tiene una mirada más imperiosa y vigilante, en tanto que Europa está absorta, sin tono. Tiene los brazos caídos: el izquierdo parece posarse sobre el hombro de un arzobispo, del que sólo se ve la mitra. Lo escoltan dos encantadores muchachos (uno moreno y otro rubio, porque la Iglesia a todos acoge). Con el brazo derecho, que sostiene el cetro, Europa se apoya blandamente en el toro que la raptó de Sidón y que parece haberse vuelto un tranquilo animal de pastoreo. ¡Cuántos siglos hace que no prueba la ebriedad de la aventura!

A diferencia de los otros continentes, se diría que la escena de Europa está envuelta en una película de vaguedad y melancolía, mientras irrumpe del cielo la estridencia de una trompeta y se recorta en el aire el medallón del príncipe-arzobispo Von Greiffenklau con su grifo. Este último es de lejos el ser más vivo, vibrante y temible en esa noble y meditabunda corte que acompaña a Europa. Una corte muy populosa, como en una ceremonia oficial. Se advierte la opresión de la Historia, que ha recogido demasiados elementos. Se impone entonces la urgencia de olvidar o abatir algo.

En el Parnaso de Mengs todo es insulso, desde las tediosas Musas al regordete Apolo. No queda otra cosa que huir. En los

Cuatro Continentes de Tiepolo en Würzburg siempre se experimenta, en cambio, el deseo de aventurarse, como en un bazar gigantesco, aunque los peligros no faltan. En América están cociendo carne quizás humana atravesada en una espada. En el suelo, de costado, algunas cabezas cortadas. Pero tampoco los mercaderes orientales parecen de lo más recomendable. Si, bajo la mirada de Asia, un joven de cuerpo atlético se retuerce en el suelo con una sola muñeca encerrada por un anillo de hierro con cadena (rota), algo preocupante tiene que haber sucedido.

Están además todos los animales: un caimán enorme que sirve de dócil cabalgadura a una piel roja de pecho vigoroso y desnudo; un ciervo elegante; otro caimán, más pequeño, que es llevado sobre los hombros como un saco por un joven fuerte; un camello pensativo; un avestruz junto a un mono; pájaros de pantano y un papagayo; un elefante suntuosamente adornado. No hay modo de aburrirse. Hay que estar atento a cada paso, aunque todos parezcan concentrados en sus asuntos y poco dispuestos a cuidarse de eventuales intrusos.

Pero ¿se puede ser un intruso? Sí. Es la figura más cómica, en precario equilibrio sobre la cornisa del fresco, agarrada desesperadamente a una gran carpeta, su único apoyo. ¿Qué contendrá la carpeta? ¿Dibujos, grabados? ¿Algo para vender? Está claro que el hombre debe ser un artista. Mientras se arriesga en codo momento a caerse sobre la escalinata que está debajo, se encuentra aprisionado entre su aparatosa carpeta y el haz de leña que los salvajes americanos han preparado para cocinar las carnes de algún otro ser humano (las cabezas cortadas y dispuestas en correcto orden a la izquierda son cuatro, y podrían ser cabezas de *blancos*).

Con su impecable casaca color borra de vino y zapatos muy relamidos el pintor ha ido a caer en el punto más peligroso entre los Cuatro Continentes. Pero ¿de quién se trata? No importa el nombre de ese individuo. Porque es Occidente, el único ser tan curioso e inconsciente como para meterse en problemas tan lejanos, y siempre con la convicción de realizar una buena empresa. Nadie lo había visto con la ironía adivinatoria de Tiepolo. Tan adivinatoria que pasó inadvertida. Ese artista suspendido en una cornisa, como el elegante ladrón de Hitchcock en la Costa Azul, es considerado el pretexto para uno de tantos virtuosismos de perspectiva de Tiepolo, como un escorzo audaz. Sin embargo, era el retrato más fidedigno de toda una civilización.

Además de una sorprendente epifanía pictórica, el techo de Würzburg es un experimento antropológico. Por primera y, hasta ahora, única vez se encuentra reunida la humanidad literalmente ecuménica, idiosincrásica y comunicante. Si alguna vez la palabra *cosmopolitismo* significó algo es en este techo, en el que está claro que todos los personajes, incluidos los animales, estarían capacitados para entenderse entre ellos, hablando una lengua franca de fisonomías, tejidos y tintas. Pero sin que esto implique ninguna actitud pacificadora. Todo seguiría perseverando en su

propia naturaleza, que puede llevarlos a ser enemigos, traidores o indiferentes. Aquí la palabra *humanidad*, habitualmente inoportuna y carente de la capacidad de traducirse en imágenes, de pronto se convertía en una evidencia, gracias al poderoso arbitrio de la mano de Tiepolo, a su descuido histórico y geográfico, a su rapacidad en el modo de recoger todo aquello que fuera congenial a su visión. Los Cuatro Continentes se enlazan en un único continente, en el que se respira aire de mar y en el que los personajes pueden pasar tranquilamente de una a otra parte del techo. El paje que ofrece chocolate a América y el que tiende la corona a Europa podrían muy bien, a la mañana siguiente, intercambiarse los papeles, como *boys* que prestan servicio en distintas plantas del mismo Grand Hotel. Así como la serpiente enroscada en una barra que, sin razón evidente, destaca contra el cielo de Asia, al mismo tiempo amenaza a los primeros personajes de América y pertenece igualmente a ellos. Su lugar de origen es la tierra elevada de los *Scherzi*, que se encuentra en cualquier campiña europea. Dondequiera que se busque se encontrará esa serpiente. Es la única especie de universalidad verificable: estética, enigmática.

«Un mito es “una malla” en una “tela de araña”, y no una voz de diccionario», dijo en una ocasión Marcel Mauss. De ese mismo modo Tiepolo trataba las historias que sus patrones le ofrecían para que las pusiera en imágenes. Cristianas o paganas, era indistinto. Acontecimientos reales o ficticios, todos debían, en cieno punto, transformarse en hilos de esa tela de araña, suspendida entre las ramas de un tronco torcido y oscilando blandamente a la mínima brisa. Nunca se había circulado por el pasado con tanta soltura, como si las distancias en el tiempo y en el espacio fuesen destrezas retóricas que facilitaran el contacto en lugar de obstaculizarlo. Lo exótico, en cuanto tal, ya no existía. Todo era exótico, o nada. Cuando Tiepolo se encontró realizando los frescos de los Cuatro Continentes en la bóveda de la escalinata de la Residenz de

Würzburg convocó a los hombres, mujeres y animales que lo acompañaban desde siempre. Es difícil alejar la sospecha de que ese día la pintura evocó, para su desfile final, la fantasmagoría de la Historia, provista todavía de una alarmante vivacidad, poco antes de que una cesura infranqueable la redujera a material idóneo para los libros de texto, las enciclopedias populares y los monumentos cívicos. Esto acontecería después de 1789. Si se quiere comprender a Tiepolo es aconsejable revisar, por contraste, la pintura histórica del siglo XIX: torpe, ampulosa, rígida, tan fastidiosa en las versiones neoclásicas como en el *style troubadour* y en la pomposidad académica. Se había perdido irrevocablemente la destreza para el tratamiento del pasado. Sólo Degas habría podido reencontrar el camino, si hubiese dado continuidad a sus cuadros de genio (*Escena de guerra medieval Semirámides en la construcción de Babilonia* y *Niñas espartanas provocando a los jóvenes*). Pero esas obras vivieron durante décadas envueltas en denso silencio. Degas las tuvo hasta el final en su estudio, de cara a la pared. Mejor moverse entre las bambalinas y los camerinos de la Ópera.

A principios de 1881, al llegar a Venecia, un viajero no exquisito pero sensible como Camillo Boito observaba: «Tiepolo está muy en boga hoy; Tiepolo y Carpaccio».

Afloran aquí las dos cabezas de la pintura veneciana, infundidas ambas de la *magia de lo extremo*. Por una parte, Carpaccio, quien «narra, incansablemente narra», y casi parece que con estas tres palabras de Longhi se haya dicho lo indispensable. Sobre todo si se añade esta glosa: «Carpaccio, lúcido espectador que no pestañea, no toma partido, sólo representa; su mundo está desde antes ordenado y distribuido en sus partes». Definiciones que se adaptarían también a Tiepolo, si no fuera porque Carpaccio se distingue por separar siempre el espacio con algún «triángulo muy agudo de sombra», mientras que Tiepolo se deja en todo caso cegar por la luz. Por otra parte, en el perfil y en la escansión de las figuras,

Carpaccio y Tiepolo no podrían ser más lejanos. Sin embargo, apenas dicho esto, de nuevo se advierte que algo los hermana en una complicidad insoslayable: el placer.

Antón María Zanetti no era ciertamente un admirador de Carpaccio, a quien, de modo inverosímil, negaba todo «sabor del color», entre otros aspectos que encontraba censurables («nobles no fueron las formas de sus figuras»). Sin embargo Zanetti no dejó de observar un fenómeno curioso, que regularmente se vinculaba a la pintura de Carpaccio: «Yo creo sin embargo que uno de los mayores méritos de su obra consiste en los efectos, y particularmente en los que actúan sobre el sentido y sobre el corazón de las gentes ajenas al conocimiento del arte. Yo permanezco oculto en esta capilla alguna vez y veo entrar a ciertas buenas personas, que después de una breve oración, e incluso durante la oración misma, volviendo los ojos hacia la pintura, dejan en suspenso su rostro y su mente […] Muestran comprender fácilmente toda la representación; razonan en su corazón; y no pueden esconder el movimiento interior que experimentan». De inmediato uno imagina ciertos devotos que, en la capilla de Santa Úrsula, cercana a la basílica de San Juan y San Pablo, no pueden evitar combinar sus oraciones con alguna mirada furtiva a las paredes pintadas, parándose acaso a «admirar a la santa que duerme en su lecho virginal, representada con tan pura gracia e inocencia; que muestra el aire del rostro que ve en sueños imágenes verdaderas del Paraíso». Se puede además creer que esas miradas robadas a la oración no obstaculizan la mente; al contrario, la ocupan como su fondo mudo y desbordante.

Exactamente del mismo modo se puede imaginar otra escena, en Würzburg, en un contexto inevitablemente más secular. Ciertos dignatarios ascienden con pasos lentos los escalones de la escalinata de la Residenz del príncipe-arzobispo, grávidos de uniformes y ornamentos, y se predisponen a asistir a alguna ceremonia agotadora. No pueden por menos de lanzar, apenas el decoro se lo permite, una mirada fulmínea y rapaz a la bóveda

cubierta de frescos, perdiéndose enseguida entre las selvas, las tiendas y los sacos de mercancías de los Cuatro Continentes, aferrándose con la psique a las cornisas para no abandonar esos mundos tanto más aventurados, vastos y fragantes que el reino de opereta del príncipe-arzobispo.

El imperativo que rige estas *fugas de las miradas*, ya sea en Carpaccio o en Tiepolo, es el puro placer. Un día Debussy reivindicaría el *faire plaisir* como aspiración de la música. Lo habían precedido en esa línea aquellas superficies pintadas, en las que se despliega eso que Leibniz había llamado «un placer acompañado de luz», refiriéndose con ecuánime benevolencia a las formas que se manifiestan, cualesquiera que sean.

Entre los grandes de la pintura, Tiepolo fue el último que supo callar. Nadie consiguió arrancarle declaraciones acerca de la fidelidad a la naturaleza o la santidad del dibujo. No era el tiempo ni el lugar, ni Tiepolo tenía el carácter apropiado: cumplía, entregaba la obra a quien la hubiera encargado, buscando complacerlo, y después pasaba a otra cosa. Procedió de este modo a lo largo de cincuenta años, sin pausas, sin oscilaciones. Tanto más significativo y simbólico es el hecho de que, al final, la *única* declaración de Tiepolo sobre el arte sea la que fue recogida —indirectamente, como por un periodista que la hubiese cogido al vuelo, pero con una resonancia de plena autenticidad— en la *Nuova Veneta Gazzetta* cuando se anunció su partida a Madrid, donde se le había encargado realizar los frescos de la Sala del Trono del Palacio Real. Palabras que, dadas las circunstancias y la manera en que nos han sido transmitidas, además del hecho de estar rodeadas por el tenaz silencio del artista sobre los motivos de su propio arte, parecen una respuesta anticipada, imprudente y sarcástica a todos sus futuros detractores. Pero, para entender el *fin fond* (como diría Sainte-Beuve) de esa declaración, hay que tener en cuenta el marco. Apareció el 20 de marzo de 1762 en la *Nuova Veneta Gazzetta*,

diario que, bajo la cabecera, declaraba contener «lo que se vende, se compra, se alquila, las cosas buscadas, las perdidas, las encontradas, en Venecia, o fuera de Venecia, el precio de las mercancías, el valor de cambio, y otras noticias, placenteras y útiles para el Público». Entre las «cosas perdidas» se señalaba ese día el caso de «una Perrita color de Isabella con 4 manchas blancas» y se rogaba avisar al señor Marcuzzi. A quien lo hiciera —se añadía— «le será entregado por cortesía de la Patraña de Ella tres Felipes, por la Sierva un ducado de plata y por un pariente de la mencionada Señora un cesto de dulces al instante y otros con almendras en la próxima Pascua, y los Macarrones en S. Michiele».

La noticia del día, ese sábado de marzo, era que «el Señor Gio: Battista Tiepolo nuestro Ciudadano, famoso Pintor, y cuyo nombre ya registró la Fama en los anales de los Hombres ilustres de nuestro Siglo está a punto de partir junto con el Señor Gio: Domenico, su Hijo». Añadía a continuación, con algo de sorna maligna: «Esta noticia debería promover, más que cualquier excitación doctrinal, la Emulación de los Profesores, y de las Ciencias, y de las Artes. El Señor Tiepolo fue no pocas veces llamado fuera de su Patria para Ejercer sus Talentos, los cuales ha empleado tan bien que le han valido el reconocimiento de excelente Pintor; y ha ganado mucho». Después de esta última observación —separada del resto por un elocuente punto y coma, y que es sin duda la más jugosa para los lectores de la *Nuova Veneta Gazzetta*— el cronista continuaba citando alguna frase del célebre pintor: «He oído decir al Señor Tiepolo mismo, que muchos jóvenes, incluso entre sus discípulos, cuando creen haber aprendido algo ya no quieren estudiar, y encallan ese progreso, para el que sin embargo muestran bastante talento. Añadió el Pintor que deben procurar tener éxito en las obras grandes, es decir en aquellas que placen a los Señores Nobles, y ricos, porque éstos hacen la fortuna de los Profesores, y no la otra gente, que no puede comprar Cuadros de mucho valor. Por eso la mente del Pintor debe siempre tender a lo Sublime, a lo Heroico, a la Perfección, y cuando haya superado con su ingenio esos pasos

que en un principio le parecían los límites de su talento, entonces la fortuna le viene por sí misma; porque expandiéndose la fama de su saber, es llamado fuera de su País, o en Él encargos le llegan, que pueden darle fortuna».

Desde los tiempos del Pseudo-Longino no se había oído una deducción tan apremiante e irreverente de lo Sublime. Puede resumirse así: lo Sublime es necesario para ser pagado, y bien pagado. Tesis que permitía determinar la posición del artista dentro de una disputa que sólo seis años antes había encendido Edmund Burke.

Apenas hay testimonios sobre los últimos años de Tiepolo, en Madrid. Ni una palabra de su puño y letra acerca de cómo fue acogido, o de su vida cotidiana. Pero ¿acaso había dejado algún documento acerca del periodo de Würzburg? Sencillamente, no era su costumbre. Tiepolo tomaba la pluma cuando debía tratar de algún trabajo, por lo general refiriéndose a plazos y contratiempos. El resto no existía. Era como el cielo de sus techos, que dejaba crecer en sus bordes una vegetación humana, densa e inquieta. Mientras que en el centro permanecían benévolamente, bajo el transcurrir de las nubes, los ángeles y las Horas de alas de mariposa.

Estas vastas lagunas son respetadas y aceptadas. Es penosa la pretensión posterior de reconstruir y entretejer en el vacío. Quedan las obras, y su elocuencia es suficiente. Ante todo el techo del Palacio Real, que no tolera la comparación con el de Würzburg ni siquiera con el del Palacio Clerici o Villa Pisani. Como si, operando por primera vez en el lugar de un poder imponente e indudable, la invención de Tiepolo se atenuase, perdiese algo de su brío temerario. Las maravillas del Palacio Real se concentran en los detalles, por ejemplo el lince vigía, que apoya las patas en sacos de mercancía amontonadas en la cubierta de la carabela de Colón, como si mirase el océano desde un balcón. O la inquietante bandera rosa que flamea en un mástil (obviamente inclinado) de la misma carabela.

Pero las mujeres alegóricas —España en el trono, la Gloria junto al obelisco— no emanan ya la fragancia que Tiepolo destiló en otros

tiempos. La sala tenía ventanas bajas e insuficientes. La luz era inerte. Tiepolo sabía sacar partido de cualquier espacio, pero no con esa luz inerte. España misma, a su alrededor, ignoraba ese gusto. Era pesada, irritante como sus consonantes lanzadas a metralla. Nada más incompatible con la morbidez de la dicción véneta. Tiepolo había ido a parar al lugar de Europa que le era menos congenial, en medio de gentes que nada sabían de la *sprezzatura*, palabra que probablemente no era siquiera traducible a su léxico. Les preocupaban el honor y la dignidad, mientras que a Tiepolo sólo le interesaban las modalidades de la apariencia, su capacidad de expansión continua de lo mínimo a lo enorme.

Aparte de los frescos del Palacio Real, Tiepolo compuso en los años finales sobre otros dos registros: el religioso y el público, con los dibujos para San Pascual Baylón, destinados a una suerte infeliz: un intento de adecuarse a las inclinaciones locales, pero incomprendido, despreciado y maltratado. Y, en fin, los cuadros privados, de cuyo origen nada sabemos, todos en formato pequeño, algo poco habitual en Tiepolo. Todos ellos de alta y pura intensidad, divergentes de cualquier otra pintura de la época, y anómalos también en la obra de Tiepolo, como una pequeña isla solitaria y poco habitada. Los frescos del Palacio Real, los lienzos para San Pascual Baylón, los cuadros de pequeño formato (probablemente conservados hasta el final en el estudio del artista): obras quizás atribuibles a tres pintores, que pintan los ángeles del mismo modo. Difícil disipar la sensación de que los cuadros pequeños sean la firma postrera de Tiepolo: un final en tono menor, transparente y melancólico.

Lo poco que se sabe de la vida privada de Tiepolo está sujeto a serias dudas. Sin embargo, como para los filósofos griegos los chismes recogidos por Diógenes Laercio, esas habladurías son preciosas. De Cecilia, la mujer de Tiepolo y madre de nueve de sus hijos, hermana de Francesco Guardi (y de Giovanni Antonio,

menospreciado por su frivolidad), se contaba que había desarrollado la pasión por el juego. Protegida por una máscara, habría acudido regularmente al reducto y, al quedarse sin dinero, se habría jugado los bocetos de Giambattista —así como, en una ocasión, la casa de Zianigo, que después los familiares habrían recuperado.

El 22 de diciembre de 1883, tras saludar a los De Nittis, que partían a Italia, Edmond de Goncourt fue a cenar a casa de Gavarni, adonde no acudía desde hacía tiempo. Entre los invitados se encontró a Rogier l'Égyptien, «amigo de Gavarni y de Gautier, coleccionista de cosas italianas», que en un momento de la velada se puso a hablar de Tiepolo: «Rogier cuenta, a propósito de un retrato de la mujer de Giambattista Tiepolo que él había visto en Venecia, que un viejo coleccionista del lugar, el cual había conocido a su marido, le había dicho: "¡Fue una mala mujer!" Una noche había perdido una fuerte suma de dinero. El otro jugador le había dicho: "Me juego lo que habéis perdido contra los bocetos de vuestro marido que guardáis en casa". Ella jugó y perdió. Entonces el jugador que había ganado le dijo: "Me juego todo lo que habéis perdido contra vuestra casa de tierra firme y los frescos que contiene". Tiepolo había cubierto las paredes de su casa de campo de pinturas divertidas, que ponían en escena un interminable triunfo de Polichinela. La mujer de Tiepolo volvió a jugar y perdió. Esto sucedía mientras Giambattista Tiepolo estaba en Madrid, convocado por la corte de España».

Como todas las historias recogidas por los Goncourt, ésta ha sido puesta en tela de juicio. Pero en el caso en cuestión la fuente era como mínimo fiable. Rogier l'Égyptien, ilustrador romántico y amigo de Nerval en los tiempos de la rue du Doyenné, que también había decorado con sus frescos, se había retirado a Venecia después de haber dejado su oficio de director de Correos de Beirut. Refirió la misma historia a un estudioso de Tiepolo, Henry de Chennevières, añadiendo que la había oído contar del viejo conde Algarotti-Corniani. Se da el caso de que el propio conde había vendido los álbumes más importantes de dibujos de Tiepolo a

Edward Cheney en 1852. Entre éstos se encontraban los dos álbumes que se conservaron íntegros, bajo el título de *Varios estudios y Sólo Figuras Vestidas*, que están hoy en el Victoria and Albert Museum.

Chennevières concluía así la historia: «Por una casualidad fortuita y del todo inmerecida, Domenico llegó de España pocos días después y pudo poner orden en el asunto, no sin tener que resarcir con una buena cantidad de dibujos al coleccionista [...] satisfecho de haberse creído por un día el propietario de la casa de campo de Tiepolo». Según George Knox, «no hay otra alternativa que considerar todo esto la verdadera historia de cómo los dibujos pasaron del estudio de Tiepolo a la familia Algarotti-Corniani».

El choque simbólico después del cual se abrió el largo periodo de oscurecimiento —y sobre todo de condena moral— que sufriría Giambattista Tiepolo aconteció en Madrid, cuando en la corte de Carlos III se encontraron trabajando simultáneamente dos pintores incompatibles: por una parte Tiepolo, acompañado de sus hijos; por la otra, Raphael Mengs, a quien Roben Hughes ha tenido la graciosa impertinencia de definir como «uno de los supremos aburridos de la cultura europea».

Desde lo alto de los elogios que Winckelmann le reservaba («casi como un ave fénix ha resurgido de las cenizas del primer Rafael para enseñar al mundo la belleza del arte»), Mengs podía mirar a Tiepolo como a un desamparado de edad provecta. No sorprende la insana prisa con que, tras la muerte de Tiepolo, la corte española se apresuró a quitar sus retablos del altar de Aranjuez. Entre el almidonado Mengs y el mercurial Tiepolo la partida había concluido a favor del primero. Obviamente, Mengs fue nombrado *pintor de cámara* del rey.

Las consecuencias de este choque fueron largas. Justo un siglo más tarde Charles Blanc iba a dramatizarlas con palabras que sonarían cómicas si no correspondieran puntualmente a un juicio

colectivo que se repetiría, otro siglo después y —es verdad— en mejor prosa, en las líneas afiladas del *Viático* de Roberto Longhi. Pero Blanc debe ser oído también por el trasfondo psicológico, cargado de sabores, de su dramaturgia: «Se dice que Mengs tuvo la debilidad de mostrarse celoso de Tiepolo, pero no damos crédito a eso. Lo que habrán tomado por celos no era otra cosa que la legítima intolerancia de un pintor ponderado y digno, que se veía, precisamente él, que era fiel a las grandes tradiciones y dedicado por entero a la filosofía de su arte, puesto al mismo nivel que un genio malsano y peculiar, un improvisador descuidado e incorrecto, un decorador sin freno, sin medida y sin el sentido de la conveniencia, en una palabra un artista que debía parecerle extravagante. ¿Qué debía de pensar, me pregunto, un hombre tan ponderado como Mengs de un pintor capaz de poner en un techo, en medio de santos y ángeles, ya una lechuza posada en una rama envuelta en un trapo ondeante, ya un papagayo cuyos colores naturales forman una mancha que Tiepolo encuentra encantadora en las armonías ópticas de su orquesta?»

Ya lo exigieran las cortes más retrogradas o las Luces más subversivas, todo conjuraba para fundar un nuevo reino de la Virtud, en el que Tiepolo no podía ser bien recibido, aunque sólo fuese por la insalvable frivolidad que le imponía cuidar no sólo de la Inmaculada, sino de los mórbidos pliegues de los vestidos de seda y de la expresión compungida del rostro. Un año antes de la muerte de Tiepolo un amigo y admirador, el literato Saverio Bettinelli, compendió las imprevisibles directrices, como de un primer Bujarin, que se estaban imponiendo en el arte: «Lo maravilloso de la mitología se vuelve sospechoso para las bellas artes de nuestros tiempos, que son más severas por seria o por vana filosofía, creyendo abrir los ojos a la razón, a la crítica, a la verdad, como saliendo de la infancia, cuando ya no gustan los prodigios, los encantos y cuadros de la fantasía». Sobrio cronista, Bettinelli resumía de este modo los motivos por los cuales un telón opaco se extendía cubriendo el destello tiepolesco. Quedaría un estólido

Apolo de yeso para regir la suerte de la Belleza ideal, desde el observatorio del Parnaso de Mengs, en la bóveda de la galería de Villa Albani, en Roma.

En Madrid, Casanova fue huésped de Mengs. Pero en un determinado momento éste lo echó de su casa, pues temía por su reputación. Dondequiera que fuera, Casanova creaba turbulencias, y no sólo a través de las mujeres. Su venganza se manifestará en pocas líneas, que dicen de Mengs más que cualquier historia del arte: «Mengs estaba ávido de gloria, de fama; gran trabajador, celoso y enemigo de todos los pintores contemporáneos que valieran algo. Se equivocaba, pues aunque era un gran pintor por el color y el dibujo, le faltaba invención, parte tan esencial para el pintor como para el poeta». Mengs era por excelencia el pintor exportable del momento. Sabía cuatro lenguas, todas mal. Casanova, que era puntilloso en cuanto a las lenguas, le hizo observar un día que estaba a punto de mandar a la corte española una memoria firmada *el más ínclito*. Mengs pensaba que «ínclito» significaba «humilde». En vez de agradecerle la corrección, Mengs se enfureció con Casanova y después «se desesperó cuando un diccionario le mostró que estaba equivocado».

En cuanto a Tiepolo, ¿qué lugar tenía en Madrid por esos mismos días? Casanova no lo nombra. Sólo una frase, después borrada de las *Mémoires*, recuerda cierto librero de corte que le hace un generoso préstamo, nunca restituido: «Tenía una única hija, encantadora, heredera de toda su fortuna, que se casó con el hijo del pintor veneciano Tiepoletto, artista de talento mediocre, pero un hombre hecho de buena pasta». Se refería a Lorenzo.

Cuando Tiepolo llegó a Madrid para realizar los frescos del techo de la Sala del Trono del Palacio Real ya no era joven. Se apoyaba en sus dos hijos, que participaban de su estro y actuaban como

prolongación de su mano. No parecía que Tiepolo estuviese particularmente entusiasmado con ese glorioso encargo. Sí le importaba, en cambio, al gobierno de Venecia, que quería quedar bien con el soberano español. Intervino incluso el supremo inquisidor Foscari para liberar a Tiepolo de otras obligaciones. Así, Madrid le fue impuesta con mano férrea y enguantada. Pero la Sala del Trono no tenía la luz apropiada para los frescos, la luz de Würzburg. Esto, más que la pompa de la corte, debía contar para el «pintor universal» que había sabido introducir «con arte maravillosa en sus obras una vaguedad, un sol que acaso no tiene parangón» (escribía por entonces, acerca de él, Antón María Zanetti).

En la medida en que carecemos de todo testimonio directo, podemos deducir, a partir de diversos indicios, que el favor de la corte se inclinaba siempre del lado de Mengs. Trabajaban codo con codo, y la altanería de Mengs podía alimentarse de las breves e insensatas palabras de Winckelmann, publicadas algunos meses después de la llegada de Tiepolo a Madrid: «Tiepolo hace más en un día que Mengs en una semana, pero esto se olvida apenas visto, mientras que aquello permanece inmortal». Una sentencia que hoy suena risible, pero que muestra la forma en que Mengs significaba los tiempos nuevos y Tiepolo parecía pertenecer a una época a punto de abismarse entre sus propias nubes.

El hecho fue que, después de cuatro años y medio de permanencia en Madrid (y no dos, como estaba previsto) para los frescos del Palacio Real, Tiepolo escribió al secretario del rey, Miguel de Muzquiz, para solicitar nuevos encargos, ofreciéndose también como pintor sobre lienzo. No debía por tanto ser apremiante el deseo de regresar a Venecia, a pesar de que ya había cumplido setenta años. Es evidente que lo atraía más la perspectiva de un encargo para los siete retablos del altar de la iglesia de San Pascual Baylón, en Aranjuez, otra residencia real. «Está bien», escribió Carlos III al margen de una nota que lo informaba acerca de las intenciones del pintor. Pocas semanas más tarde, Tiepolo obtiene el encargo; cuando el extenso trabajo para San Pascual Baylón estuvo

terminado, escribió otra carta a Muzquiz. Una vez más había sentido que estaba en el aire un importante encargo real, en este caso para hacer los frescos de la iglesia de San Ildefonso, en La Granja. También en esta ocasión Tiepolo daba un paso al frente. No temía volver a ponerse a prueba a los setenta y tres años, en el trabajoso arte del fresco, en el que destacaba por encima de todos. El encargo le fue concedido pocas semanas después de su carta. Tiepolo acogió la noticia con alegría. Su última carta es de agradecimiento, asegurando su intención de dedicarse al nuevo trabajo con «toda la atención y cuidado». Después de todo, Tiepolo no tenía nada que añadir, nunca en su vida había tenido nada que añadir.

El mundo, del que Tiepolo se había burlado amablemente a lo largo de tantos años, usándolo ante todo como pretexto para componer figuras, quiso lanzarle su venganza al final de su vida, en Madrid, y se la confió a dos arcontes opuestos y convergentes: el laico Raphael Mengs y el franciscano Joaquín de Eleta, confesor del rey. Dos seres hechos especialmente para odiarlo: en ellos la pudibundez laica se alió con la vieja mojigatería. Como Tiepolo había sido ecuánime hacia lo sagrado y lo profano, poniéndose al servicio de ambos y llevándolos a sus propios fines, así los dos poderes conspiraron para castigar aquello que todavía nadie había castigado. A los ojos de Mengs, el neoclásico moderado, Tiepolo debía de ser un ultraje viviente. En cuanto a Eleta, inculto y torvo, sabía de sobra la forma en que un padre confesor puede hacerle la vida imposible a un artista extranjero en la corte española. En el silencio ominoso de las voces, como si su presencia en Madrid, encargado de una obra imponente como el fresco de la Sala del Trono, fuera algo innombrable, Tiepolo trabajó en la ciudad sin interrupciones, hasta su muerte, llevando a término también los retablos para San Pascual Baylón, que ya no tendría tiempo de ver instalados en la iglesia. En una carta, por una vez sobria y lacerante,

explicó al secretario del rey que no conseguía «obtener el honor» de hablar al padre confesor, y esto lo inducía a suponer algo que le dolía: «no haber dado cumplimiento a mi encargo, a su cabal satisfacción, que sería para mí la mayor mortificación».

El hecho de verse obligado a escribir una carta en ese tono, después de haber usado unos términos bien distintos con sus patrones del pasado, tuvo que ser un trance difícil para Tiepolo. Dos meses después de su muerte, las telas fueron dispuestas en la iglesia, para la fiesta del santo. Pero duraron poco. Ese mismo año se decidió —también por consejo del padre confesor— sustituirlas por obras de Mengs y de sus discípulos, inspiradas en los mismos temas que Tiepolo. Era la última afrenta, como si Tiepolo debiera ser expurgado de la Historia, centímetro a centímetro. De este modo, sus telas fueron dispersadas y descuidadas en lugares diversos del convento. Una —aquella en la que Tiepolo estaba trabajando al morir— fue cortada en dos. El ángel que muestra la eucaristía a San Pascual Baylón fue separado del santo. Se lo puede ver, todavía hoy, en el Prado, como ángel solitario.

Tiepolo no tuvo un Vasari ni un Bellori que dieran testimonio de su vida. Ni siquiera Algarotti, que lo frecuentó y con quien simpatizaba, escribió acerca de él, salvo incidentalmente. Para los contemporáneos, era «el ilustre Tiepoletto» y «el seguidor de Paolo Veronese». Con esto se daban por satisfechos.

Tanto más llama la atención, entonces, como la oración fúnebre de una retórica vuelta del revés, la anotación que se lee en el Libro de Enterramientos de la parroquia de San Martín, fechada el 27 de marzo de 1770, el día mismo de la muerte del pintor:

«Don Juan Bautista Domingo Tiépolo, Pintor de Cámara de el Rey nuestro señor, marido que fue de doña Zezilia Guarde, y natural de la Ciudad de Benecia, parroquiano de esta Yglesia, calle Plazuela de San Martín, casas de don Antonio Muriel, otorgó declarazon de pobre ante Manuel de Robles, esscribano real, en

doze de agosto de mil setezientos sesenta y dos, y nombró por herederos a don Domingo, don Josepf, don Lorenzo, doña Ana, doña Elena, doña Angela, y doña Ursola de Tiépolo, sus siete hijos lexítimos y de la zitada su muger. No pudo rezibir los Santos Sacramentos. Murió en veinte y siete de marzo de mil setezientos y setenta. Enterróse en San Martín de secreto, con lizencia del señor Vicario, en uno de los nichos de la bóbeda del Santíssimo Christo de los Milagros».

De estas palabras se deducen algunos hechos que sólo son mencionados en este documento: Giambattista Tiepolo, «Pintor de Cámara» del rey, dos meses más tarde de haber llegado a Madrid para realizar los frescos de la Sala del Trono del Palacio Real había presentado «declarazon de pobre» al notario real Manuel de Robles. ¿Qué motivos lo llevaron a eso? Sin duda, para sacar algún beneficio práctico que no estamos en condiciones de adivinar. Ello no implica que se hallase en una auténtica situación de necesidad. Pero queda el hecho de que el célebre *pictor Venetus* Tiepolo, apenas llegado a la capital con el encargo más prestigioso que se pudiera concebir para un pintor, había decidido declararse *pobre*, precisamente él, que antes de abandonar Venecia había precisado que un pintor debía trabajar para los «Señores Nobles, y ricos, porque éstos hacen la fortuna de los Profesores».

Por otra parte, Tiepolo había muerto sin el consuelo de la religión, se supone que por lo repentino del suceso. Pero ¿por qué se lo había sepultado «de secreto»? El pintor de la gloria se despedía en secreto. Sin embargo, ese modo de desaparecer no era inapropiado.

El rey fue informado de la muerte de Tiepolo (se lo comunicó Muzquiz en una nota del 28 de marzo) y ordenó que los lienzos para San Pascual Baylón guardados en su estudio fueran instalados en la iglesia, a cuya primera misa asistiría, el 17 de mayo. El noviembre siguiente se dispuso que los lienzos de Tiepolo fueran retirados y sustituidos por obras de Maella, Bayeu —y Mengs, en el altar mayor. Aunque no sabemos mucho más de la actitud de la corte frente a Tiepolo, este gesto de profunda incomprensión y abierto desprecio es suficientemente elocuente. *Exit Tiepolus*, y cancélese su memoria. Pero hay algo que carga de sentido ese momento. Con la eliminación de los retablos de San Pascual Baylón se consuma la eliminación de Tiepolo *in toto* de la psique europea, que se prolongaría a lo largo de un siglo. Periodo durante el cual se dio un

extraño fenómeno: el mundo seguía fluyendo bajo los techos pintados por Tiepolo, en Venecia y en Würzburg, en Milán y en Madrid, pero los ignoraba, no levantaba los ojos hacia esas nubes, esos animales y esos ángeles. Algo incompatible con esos cielos impedía percibirlos. Cuando volvieron a ser vistos, eran ya remotos e inaccesibles, hablaban de un reino desvanecido, irresponsable, de gestos y de tonos ya caídos en desudo. O acaso un único tono permanecía, que se podía evocar entre los comerciantes de telas: el *rosa Tiepolo*.

Lo que podría definirse como el *estilo tardío* de Tiepolo se manifiesta en nueve pequeños lienzos de caballete, de un formato inusual para él, oscilantes entre los cuarenta y los sesenta centímetros. Ocho de asunto cristiano, uno de asunto pagano. No parece que estas telas hayan sido pintadas por encargo; es poco lo que se puede deducir de ellas. Ni una sola palabra de testimonio nos ha llegado. Los lienzos mismos han aflorado muy lentamente y hoy en día se encuentran mayoritariamente en colecciones privadas. Respecto a los retablos para San Pascual, en los nueve pequeños lienzos se respira otro aire. El espacio está limpio. En los retablos se posaba sobre la mano del pintor, como un hechizo, el ojo maligno del confesor del rey. Los esfuerzos de Tiepolo para encontrar un digno punto de equilibrio eran patéticos. Nada lo revela mejor que el San Carlos Borromeo en meditación, con su nariz prominente. A despecho de toda buena voluntad, ese santo no hubiera podido entrar nunca en el repertorio de los personajes de Tiepolo, por una suerte de incompatibilidad fisiognómica. En las pequeñas telas del estilo tardío, en cambio, toda persecución se ha disuelto. El juego se vuelve secreto e íntimo. Aquí lo *elegiaco cristiano*, tan apreciado por Sainte-Beuve, muestra una intensidad suprema, que la pintura ya no volverá a alcanzar.

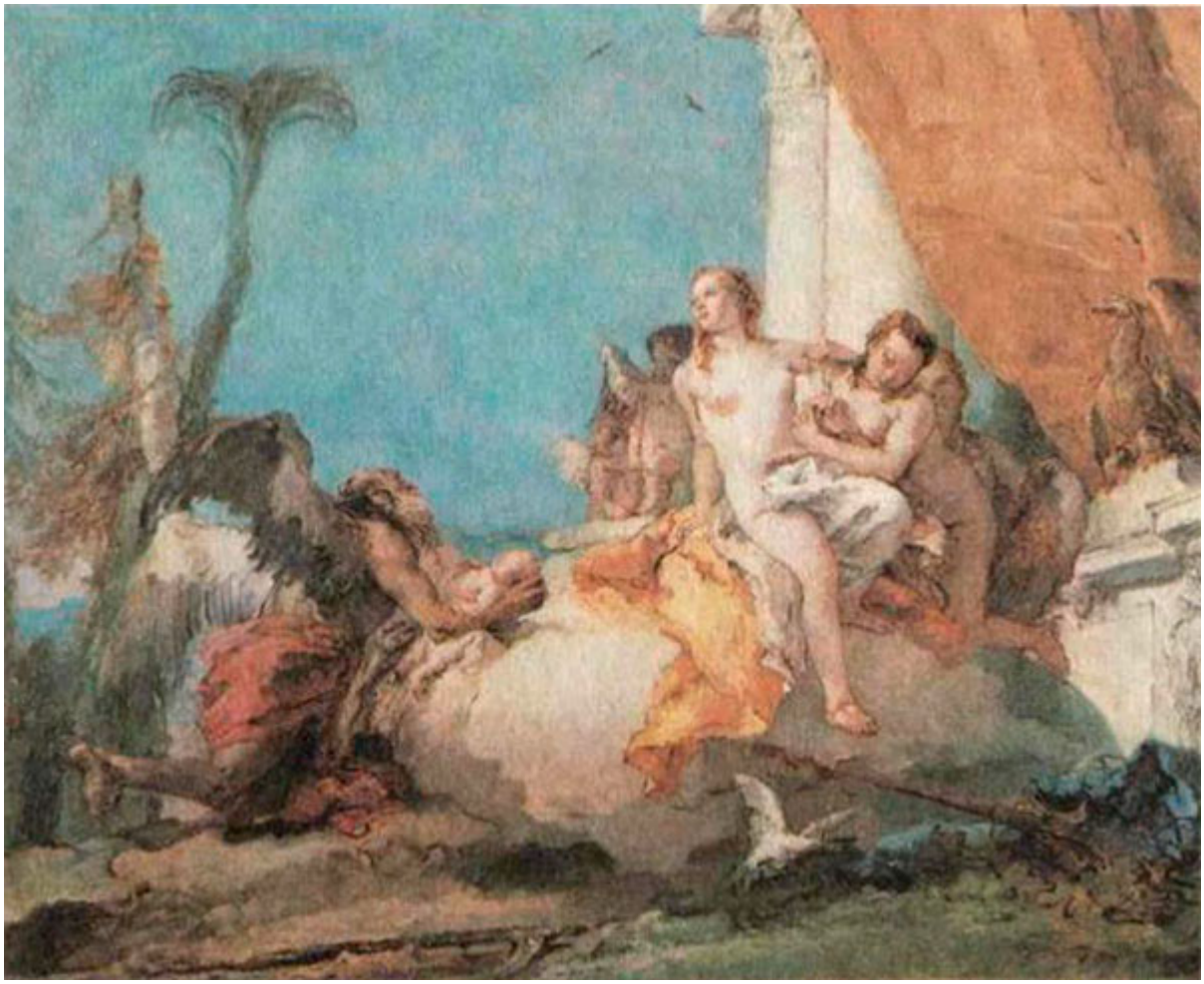
Si de Tiepolo se hubieran conservado solamente esos nueve cuadros, ¿qué se podría decir acerca de él? Algo muy distinto respecto a lo que sugiere el resto de su obra, y sin embargo —por un camino secreto— concordante, como una resonancia implícita desde antes pero que sólo ahora se deja oír. No menos que los *Scherzi* y los *Caprichos*, esos nueve pequeños lienzos son un *templum*, un área bien circunscrita y protegida, conectada en el interior de la vasta extensión de la pintura de Tiepolo. Lo que en otra

parte se expandía superando todo obstáculo aquí cuaja en lo pequeño, como si fuese la única dimensión posible.

Esos lienzos no tienen precedentes en la obra de Tiepolo, ni mucho menos en la pintura de su siglo. Es como si la palabra *religioso* de pronto volviera a ser natural y tácita, como en los tiempos de Giovanni Bellini. No hay trazas de la aridez dieciochesca, ni de la devoción obligada, de alta escuela retórica, que Tiepolo había practicado también como maestro, y practicaba todavía, en los retablos para San Pascual Baylón. En las pequeñas telas Tiepolo da la espalda a su tiempo. Ya septuagenario, después de haberse pasado la vida ejecutando la voluntad de toda suerte de patrones, por primera vez Tiepolo decide ignorar todo lo que lo rodea. A la pintura europea de aquellos años los nuevos lienzos de Madrid le resultaron perfecta y felizmente ajenos. Pero se alejan también de la pintura anterior del propio Tiepolo. Si pueden recordar el nervio vibrante de los bocetos para los frescos, en una segunda mirada se diferencian. Aquí no se alude a una dimensión mayor ni a una mayor definición en los trazos de las figuras. Aquí la vibración es el estado último, y las figuras no podrían estar mejor definidas. Reina por doquier cierta sobriedad absorta, que da el tono a la imagen.

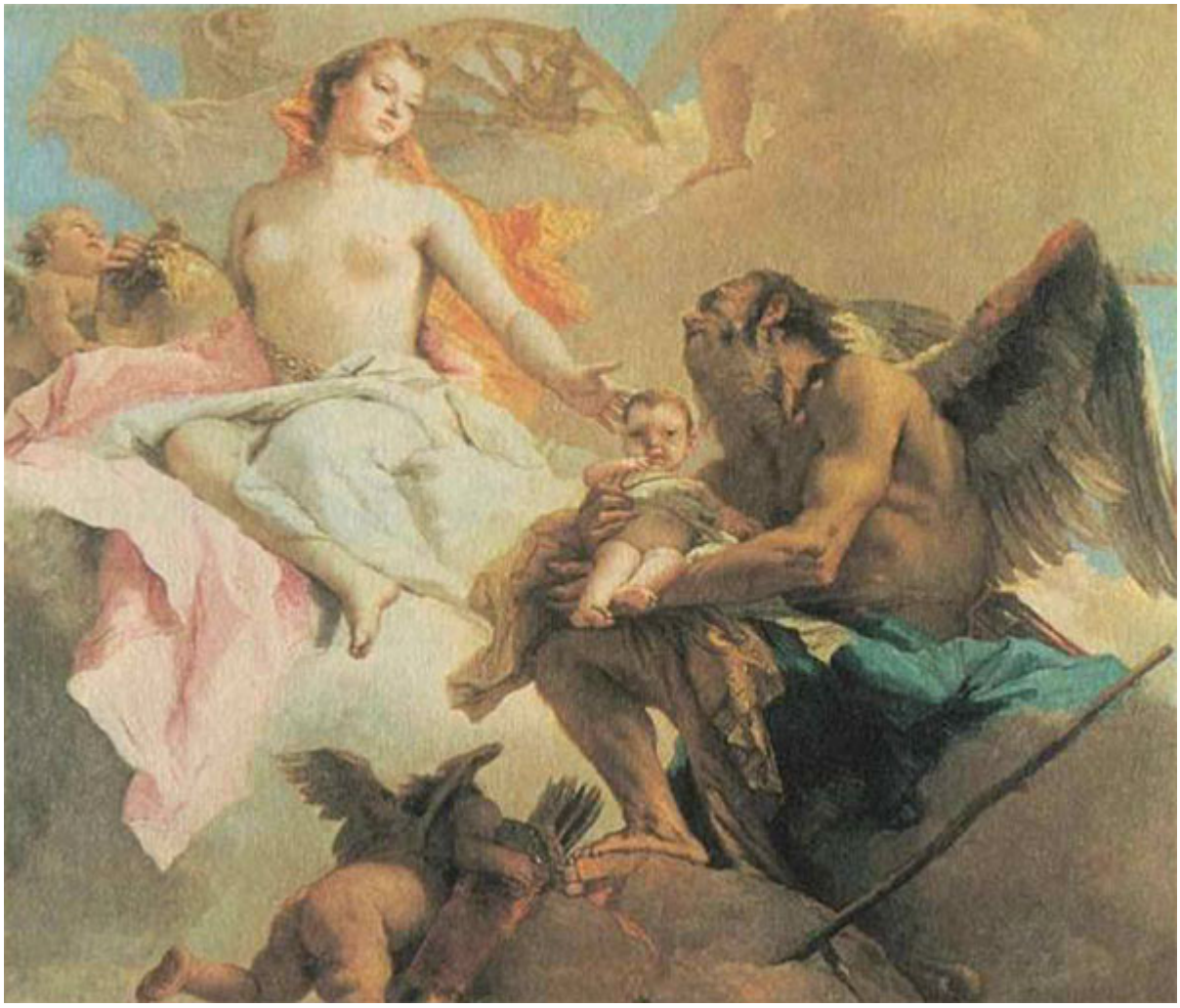
En el *Descendimiento de la cruz y en* el *Descenso al sepulcro* Tiepolo descubre el sonido puro de la desolación y del sufrimiento, que hasta entonces no había conseguido aislar; en el *Abraham y los ángeles* y en la *Anunciación* vuelve a encontrar el prodigio de la revelación, que había resonado en su juventud, en el Palacio Patriarcal de Udine; finalmente, en las cuatro escenas de la fuga a Egipto, cargadas de silencio, suspendidas, intactas, alcanza el punto definitivo del sentimiento, como en diversos pasajes de la obra de Schubert. Los elementos están reducidos al mínimo. Quedan ciertas piedras amenazantes, algún tronco torcido, un agua quieta y vítrea. Sobre todo, queda algo plateado que mancha la luz. Es el cristianismo invencible, el más recogido, desnudo y abandonado.

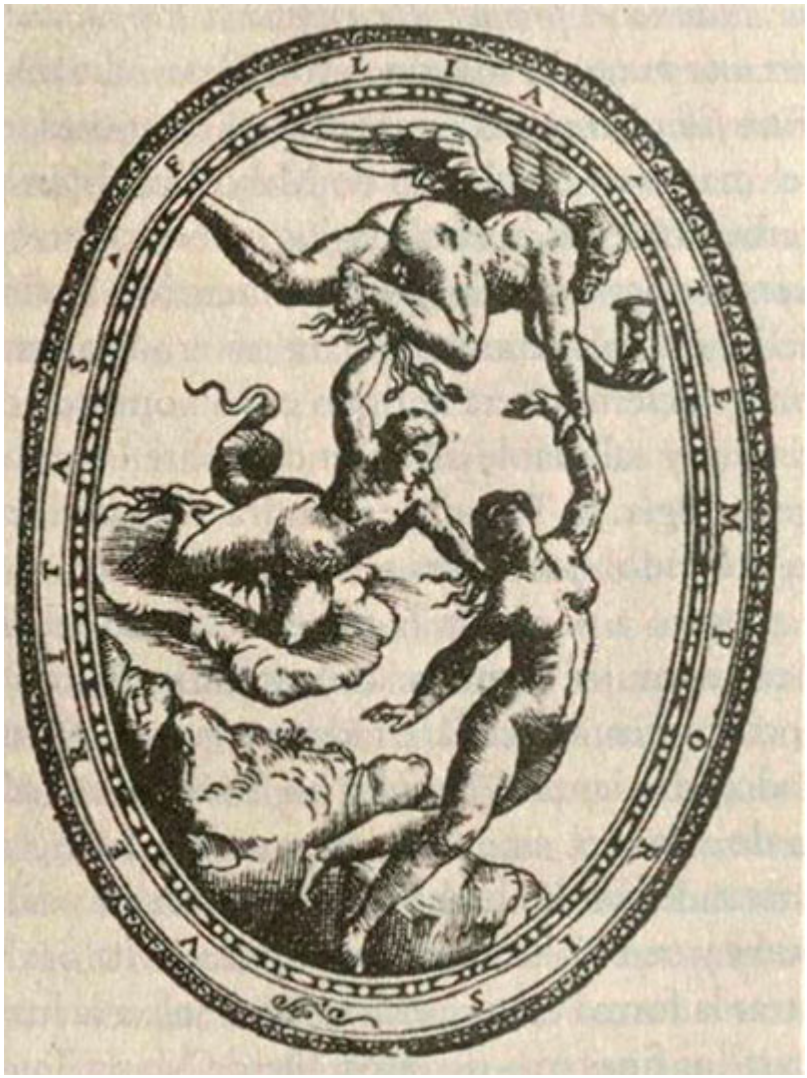
¿Los dioses, entonces, dónde están; esos dioses que le habían resultado tan familiares a Tiepolo? Están siempre, ellos también, intactos. Basta para demostrarlo un solo lienzo, ignorado durante largo tiempo, debido a que se encontraba recluido en la colección Pinto Basto y nunca se expuso en las grandes retrospectivas. Aparece allí un viejo arrodillado, con grandes alas y un bebé en brazos; frente a él, un poco más arriba, apoyada en una blanda nube, una mujer rubia, desnuda, que parece ofrecer una golosina al niño. La asisten una doncella, también desnuda, y dos ángeles alados. Observa la escena un águila. ¿Quiénes son? Antes de contestar, sabemos que nos encontramos frente a figuras familiares a Tiepolo. ¿Cuántas veces hemos visto a ese viejo vigoroso, hirsuto, de grandes alas rapaces? ¿Y esa joven rubia, que ostenta un magnífico busto con senos divergentes? En una situación similar —también acompañados de un niño— habían sido pintados juntos en el techo de la Ca' Contarini, en Venecia, unos diez años antes. Giandomenico Tiepolo, que había hecho un grabado a partir de ese dibujo de su padre, lo tituló *Parto de Venus*, en una factura que envió a Mariette. Pero ¿qué representaba la escena, que ahora se repetía —no ya en el cielo sino en un lugar misterioso y fascinante de la tierra— en el pequeño cuadro de Madrid? ¿Era Venus que entregaba su hijo al Tiempo, como sostiene plausiblemente Michael Levey? ¿O era *Cronos entregando Cupido a Venus*, como se lee en el catálogo de Morassi? ¿Quién entregaba a quién? ¿Acaso el cuadro escondía alusiones dinásticas? ¿Apuntaba acaso al nacimiento de Francisco II, que iba a convertirse en el último heredero del sacro imperio romano? ¿Cómo es posible que el pequeño Eros o Cupido no tenga ni rastro de alas? Preguntas sin respuesta. El catálogo de la National Gallery de Londres, que hoy alberga el lienzo para Ca' Contarini, prefiere no comprometerse y lo titula *Una alegoría con Venus y Tiempo*.



Cualquiera que sea la respuesta, para Tiepolo el pequeño cuadro de Madrid fue la última aparición de las dos figuras que más fiel y tenazmente lo habían acompañado a lo largo de toda su vida de pintor: el viejo y la muchacha. Ya sean Plutón y Proserpina, Neptuno y Venecia, un río y una ninfa, Tiempo y Verdad o Tiempo y Venus, en todo caso eran siempre esos dos personajes que se encontraban y se abrazaban. Algo irreductible y recurrente los mantenía unidos. ¿Eran enemigos, eran amantes, eran padre e hija, eran aliados? Toda posibilidad confluía en la otra, en un movimiento circular e ininterrumpido. Del mismo modo, no se sabía si Tiempo, al descubrir a Verdad, accedía a la gloria o la ruina. Parece improbable que a Tiepolo le importara responder a esa pregunta. A él le interesaba sobre todo pintar a esos seres como los dos poderes

supremos que regían su arte, que lo corroían y lo exaltaban al mismo tiempo. Por eso la complicidad entre Venus y Tiempo no se vuelve nunca tan evidente ni tan penetrante como en el pequeño lienzo de Madrid. Es como si Tiepolo también hubiera querido despedirse de ellos.





La Verdad como joven mujer —rubia, desnuda y hermosa— no era una novedad en Venecia, ni tampoco el Tiempo como el viejo alado que la aferraba. Habían aparecido como enseña de Francesco Marcolini, editor, «relojero» y grabador, cuya primera publicación fue, en 1534, la *Pasión de Jesús* de Pietro Aretino, seguida en 1536 por el *Diálogo en el que Nanna el primer día enseña a Pippa, su pequeña hija, a ser una puta*, del mismo autor. Gran editorial.

Veritas filia Temporis: estas palabras ominosas se podían leer en el marco oval del sello de Marcolini. Eran palabras que reverberaban desde hacía siglos como soporte para las más diversas doctrinas. Su primera mención se remonta a Aulo Gelio, quien —raramente

para un erudito semejante— las atribuía «a cierto poeta antiguo cuyo nombre no recuerdo». Primera y saludable advertencia sobre la ambigüedad de esa genealogía. Si Tiempo engendra a Verdad, engendra también al olvido, que oculta a Verdad.

De pronto, a partir de la tercera década del siglo XVI, Verdad como mujer desnuda, a veces fustigada con serpientes por otra mujer, a veces aferrada por la mano firme de un viejo alado, comienza a circular en Europa: no sólo en la Venecia de Aretino, sino en la Alemania y la Inglaterra en las que recrudecían las luchas religiosas. Profundizando en las disputas y en las alusiones de la época, Fritz Saxl ha sabido mostrar la forma en que esta imagen sale a la luz y es utilizada para los fines más diversos. Desde María Tudor, para celebrar la Iglesia católica, y pocos años más tarde, por Isabel para hostigarla. Saxl observa, sobriamente: «En veinticinco años el antiguo lema había cambiado de sentido en dos ocasiones, y en tres ocasiones se había vuelto vehículo de intensas emociones». En fin, la imagen de la Verdad hija del Tiempo se extendería durante el siglo siguiente a las versiones de Rubens, Poussin y Bernini.

Cuando llegaron a Tiepolo, Tiempo y Verdad eran una pareja estable, a la que en otras épocas le había tocado en suerte encarnar significados incompatibles. Ahora ya no se distinguían de tantas otras figuras del repertorio, que podían resultar útiles según las circunstancias. Se encontraban, de este modo, en el momento de reconquistar una condición de soberana indiferencia, que les permitía volver a su naturaleza primordial de enigma: figura de la complicidad entre un viejo alado, provisto de una hoz terrorífica, y una joven mujer desnuda, que en ciertos casos era representada emergiendo de una oscura cavidad. Para Tiepolo, como ya en el sello de Marcolini, el lugar más apropiado para sus evoluciones, como si fueran bailarines, sería el cielo, con su cortejo de nubes.

Panofsky llevó a cabo una memorable investigación sobre Padre Tiempo, remontándose a los orígenes iranios y atravesando la antigüedad helénica, los siglos medievales y el Renacimiento para llegar al fin a Poussin y a su *Baile de la Vida Humana*, en el que Padre Tiempo —calvo, musculoso y con barba blanca— toca la lira para las cuatro muchachas simbólicas enlazadas en una danza. Si se va más allá de Poussin —insinúa Panofsky, sin decirlo—, el rastro del símbolo se dispersa y se agota. Sin embargo, casi como en una palinodia Panofsky puso como contraportada a sus *Studies in Iconology* un dibujo de Tiepolo que representa una figura de Padre Tiempo. Recordó, además, que el Metropolitan poseía «más de media docena» de esos dibujos, con temas varios: «Tiempo y Fortuna, Tiempo y Verdad, Tiempo sobre un carro arrastrado por Dragones, Venus mostrando Cupido a Tiempo, etc.». Detrás de ese «etc.» se abre un complejo caso, no dominable siquiera con los medios de la iconología: el de las relaciones entre Tiepolo y Padre Tiempo.

Durante buena parte de su vida, Tiepolo siguió dibujando y pintando un viejo vigoroso y una mujer bella: acostados, con frecuencia abrazados, a veces uno frente a la otra. Para dar cuenta de ello no basta la inclinación de sus patrones a acoger en sus techos, en simultánea aparición, una seductora mujer desnuda y una lección de moral. Hace falta comprender qué era lo que pintaba Tiepolo, con tal frecuencia y con amorosa tenacidad hacia aquellos dos personajes, hasta hacer de ellos una configuración dominante en su repertorio, y con frecuencia el núcleo de sus escenas. Es inútil buscar, como pasa siempre con Tiepolo, en los arcanos de la iconología. Como pocos pintores, Tiepolo elaboró una iconología privada y cifrada, que dejaba sobreponer, sólo en la medida indispensable, a la oficial que exigían sus patrones. Quienes, por otra parte, no eran tan puntillosos como lo fue en su momento Isabel d'Este; ya se daban por satisfechos con vagas generalidades, alegóricas o mitológicas. En términos de señales astrales, se diría que el objeto de Tiepolo era vincular y estrechar en un nudo erótico

la profundidad saturnina y el esmalte afrodítico, como si ambas señales existieran cada una en función de la otra. Esto ayuda a explicar el equívoco por el cual los estudiosos han oscilado en la definición de la escena pintada por Tiepolo para Ca' Contarini. Si permanecía la incertidumbre acerca de cuál de los dos seres divinos era el protagonista, no había duda acerca del gesto: un acto de confianza entre dos poderes solidarios. Pero ¿no debía ser Venus la enemiga primera de Tiempo? ¿No debía Tiempo corroer la soberanía de Venus? No hay mito al que se pueda recurrir en este punto. Sólo las imágenes de Tiepolo. Si Antonio y Cleopatra son amantes sólo en cuanto enemigos fundamentales, Tiempo y Venus no chocan, por el contrario se exaltan. A los ojos de Tiempo, Venus era como la sustancia noética que los *Oráculos caldeos* definían con frecuencia como «flor», dado que se expandía en el flujo de la manifestación. Su hijo, Eros, ya en sus primeras representaciones helénicas, aparece con una flor en la mano derecha. O, también, como minúscula figura en pie en el antebrazo de la madre que tiende una flor a Hermes, presunto padre. Frente a los ojos de Venus, el viejo Tiempo era el único amante capaz de medir y de fomentar el azar de la apariencia, porque Eros era asimismo otro nombre de Fanes, Aquel-que-aparece.

Si estos términos no encontraban acceso a la palabra en los años en los que Tiepolo los pintaba, era porque la época no disponía de un nuevo Ficino ni de un nuevo Pico della Mirándola. Las imágenes míticas se estaban ya habituando a sobrevivir como expatriados a los que la pintura concedía un último y provisional salvoconducto. Pero en su mudez resplandeciente ni siquiera se afligían por ese repentino silencio, que los confirmaba después de tantos siglos de parloteo humano, y quizás los preparaba e impulsaba a nuevas metamorfosis, todavía por venir, para ellos y para nosotros.

Desde el principio se discute acerca de los padres de Eros. La madre generalmente aceptada es Afrodita. ¿Y el padre? Nunca como en este caso hay que hablar de *pater incertus*. Según algunos es Hermes; según otros, Ares. Pero para Safo también era Urano. Hasta que, en la tardía edad alejandrina, Meleagro osó definir a ese padre como «Ninguno hijo de Ninguno», y describió a Afrodita señalando, desesperada, la desaparición del hijo de su lecho, exclamando: «No sé decir quién era el padre».

Meleagro era un juglar malicioso, pero la cuestión podía desvelar un fondo grave. También Pausanias se quedó perplejo cuando le contaron de los muchos padres atribuidos a Eros. En sus peregrinaciones a través de Grecia había llegado a Tespias, en Beocia, el único lugar en el que se le dedicaba un culto a Eros, que sin embargo era «superior al de todos los otros dioses». Lo veneraban bajo la forma de una «piedra tosca». Pero también una estatua legendaria, el *Eros* de Praxíteles, había permanecido guardada largamente en el santuario de Eros. La célebre cortesana Friné la había donado, después de haberla recibido como «regalo de amante» del propio Praxíteles. Esa estatua era un caso de exaltada autorreferencialidad: «Eros apresado por el eros». Tulio Gémino celebró a Praxíteles en un epigrama, porque en esa ocasión el escultor había dado a todos, como «fruto de dos artes», la suya y la de Friné, «el dios que, más perfecto aún, tenía en sus vísceras». Pero un día el ávido Nerón había sustraído la estatua de Eros de Tespias, atrayendo las calamidades. Lo puro informe y la forma más pura, esa que Winckelmann evocaría como alucinaciones en sus escritos y no habría podido ver nunca, porque la estatua de Praxíteles había sido destruida en un incendio en Roma: todo esto al mismo tiempo había sido Eros en Tespias. Por eso Pausanias quiso interrogar a un sacerdote del dios. Así oyó hablar de ciertos poemas órficos que acompañaban el ritual y desvelaban quién era el verdadero padre de Eros. Pero en ese momento cobró conciencia de que estaba atravesando el umbral del secreto. Entonces escribió: «De estas cosas no haré más menciones». Había, en efecto, otra

historia, que se repetía, ramificándose, desde los tiempos remotos. Eros no sólo no era hijo de Afrodita sino que la habría ayudado a nacer, recogiéndola delicadamente de las olas. La escena se puede reconocer aún en un fascinante medallón de plata de Galáxides, hoy en el Louvre. Furtwängler argumentó con fundados motivos que ese medallón quizás retomaba una escena esculpida por Fidias en el pedestal de Zeus en Olimpia: «Eros acogiendo a Afrodita mientras emerge del mar», en palabras de Pausanias. Pero antes de ser un joven alado, que ayuda a la madre a aflorar al mundo, ¿quién había sido Eros y cómo había nacido?

«Tirano de los dioses y de los hombres», según Eurípides, Eros había precedido en mucho a unos y otros. Bajo el nombre de Fanes, había aparecido con la aparición. Alado, andrógino, compuesto de muchos animales, con la serpiente en primer lugar, guardaba en su cuerpo «la simiente de los dioses». Él fue quien procedió para que

los dioses tuvieran «una residencia y una sede común». Pero ¿quién era su padre? Tiempo-sin-vejez lo había generado en coito con Ananke, serpiente con serpiente. «En la inmensidad de sus anillos, Tiempo engendró a Éter y Eros glorioso, de doble naturaleza, de mirada omnividente». Tal era la doctrina formulada en las *Argonáuticas órficas*, que circularon en traducción latina desde mediados del siglo XV y que tuvieron una edición aldina en 1517.

Existían entonces dos tradiciones, de hecho opuestas. Eros podía tener una madre —Afrodita— y un padre incierto; o, de otra parte, podía tener un padre —Tiempo—, y, como madre, una serpiente que ceñía el mundo. Pero, si nos sumergimos en el precipicio de los siglos, hasta alcanzar las salas de un palacio veneciano y un pequeño lienzo pintado por Tiepolo en Madrid, Eros volverá a reivindicar su doble ascendencia: hijo de Venus, pero también de Tiempo. Acaso esto ayude a comprender el *pathos* secreto de ambas imágenes. La madre, que quizás no es la madre, ofrece el hijo a un viejo, que quizás es su verdadero padre. En ambos cuadros el gesto materno, de protección hacia el pequeño Eros, corresponde a Tiempo, que lo sostiene en brazos. Venus sólo se muestra, con el pecho descubierto. Es la aparición misma, como en época remota lo había sido Eros, en cuanto Fanes. Tiempo está *casi* arrodillado frente a ella, en el lienzo de Madrid. El pequeño Eros, que Tiempo acaba de acoger en sus brazos, parece que esté a punto de ser ofrecido de nuevo a Venus. Perfecta doblez del dar y el recibir. Mientras tanto Venus mira en lontananza y tiene entre los dedos un collar. La hoz de Tiempo está abandonada en el suelo. En el fondo —Benn lo reconocería enseguida— un «sacrílego azul».

En el pequeño lienzo de Venus y Tiempo hay un rasgo que se descubre sólo al final. Resplandeciente como el cuerpo de Venus, se alza detrás de la diosa una columna con capitel corintio, que parece formar parte de un templo. Venus, como en otras ocasiones en la obra de Tiepolo, se apoya en una masa espumosa, que al

mismo tiempo es piedra y es nube. Entre su cuerpo y la columna se superpone oblicuamente otra cortina amarillenta. Más que una cortina es un telón. No se ve de dónde está colgado. No podría estar colgado sino del cielo. Al cerrarse, el telón cubriría el templo y el paisaje que se entrevé. Separaría al mundo de los personajes divinos. Entonces quien mira la escena se da cuenta de que se encuentra, acaso por última vez, de la parte de los dioses. No había caído aún el telón que los haría invisibles para el mundo.

Si cayese el telón, ¿qué objetos permanecerían de la parte de los dioses? El suelo está desnudo y es árido. Pero hay algo que se deja reconocer, y no es sorprendente: la hoz de Tiempo, apoyada en el suelo con descuido, no lejos de su dueño, que por un momento piensa en otra cosa. Eso no es todo. Entre el blanco pie de Venus y la paloma blanca con las alas desplegadas se perfila una línea oblicua, oscura, casi una vieja cicatriz, suspendida en equilibrio precario. ¿Qué es? Como reencontrándose con un viejo conocido, frecuentador de todos los callejones pero también del cielo, reconocemos el bastón con la serpiente enroscada. ¿A quién pertenece? ¿Quién lo ha dejado ahí, arrimado a la nube espumosa y pétrea de Venus? Acaso la misma Venus, o al menos uno cualquiera de los dioses. Sin duda ese bastón con la serpiente, como también la hoz, se encuentran en su lugar de origen. Forman parte de ese paisaje. Antes aún de llegar al templo, que pertenece ya al mundo de los hombres, se encuentran esos dos segmentos rectilíneos, unidos a un elemento curvo: la hoja de la hoz, la espira de la serpiente. Los dioses no necesitan nada más.

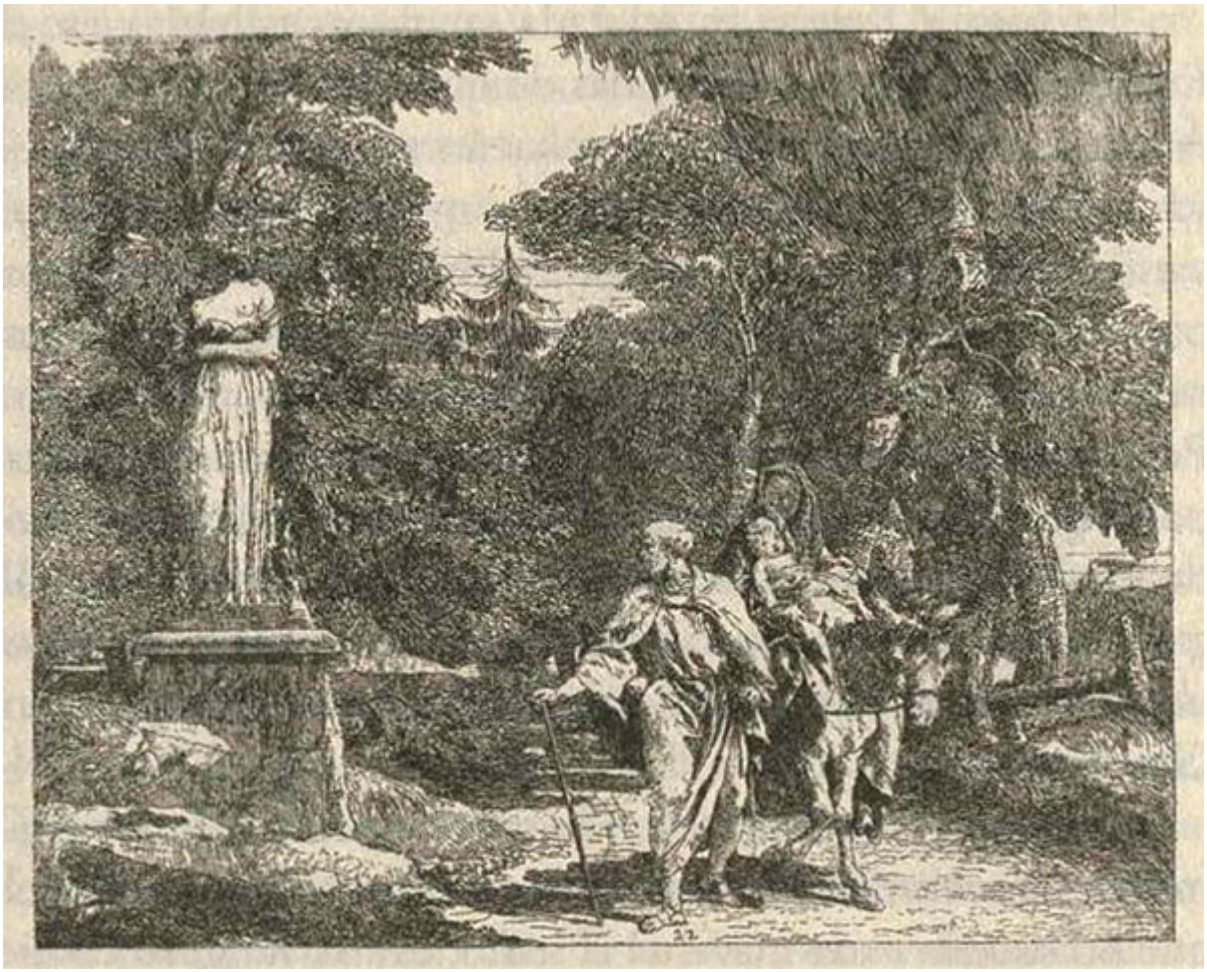
Como otros tantos *egrégoroi*, los vigilantes invisibles que rigen el curso del mundo sin hacerse visibles, los nueve pequeños lienzos de Madrid han sobrevivido largamente en plena oscuridad. A lo largo de todo el siglo XIX se ignoró su existencia. Sólo al inicio del siglo XX

empezaron a ser mencionados, de manera dispersa, en los escritos sobre Tiepolo. Algunos fueron publicados por Molmenti (1909) y Sack (1910). Otros, en 1940, por Fiocco. Para la *Fuga a Egipto* de Nueva York hubo que esperar hasta 1962 (Morassi). Nunca los nueve pequeños lienzos fueron exhibidos juntos. Ni siquiera en la gran muestra del tricentenario (1996), donde sólo cuatro de ellos estaban presentes: dos prestados por los museos de Stuttgart y Lisboa, dos por los Villahermosa. Sin embargo, se trata de un conjunto que deja presagiar un orden interno. Si se contemplaran uno junto a otro, estos lienzos revelarían aún más su extrañeza con respecto a la pintura de su tiempo. Los cuadros se corresponden temáticamente, aunque no tengamos certeza de que hayan sido los únicos de ese formato pintados por Tiepolo en sus últimos años. Dos están dedicados al momento de la visión: los ángeles que se aparecen a Abraham y el ángel que se aparece a María. Cuatro a un acontecimiento —la fuga a Egipto— recurrente en la historia de la familia de Giambattista y Giandomenico. En fin, el *Descendimiento de la cruz* y el *Descenso al sepulcro* muestran dos momentos de pura desesperación en la vida de Cristo, y en su angustia desolada y muda pueden valer como tardía palinodia para el *Ascenso al Calvario* y *Cristo en el jardín de los olivos*, en los que Tiepolo no había conseguido escapar a cierto *pathos* afectado. Falta *Venus entrega Cupido al Tiempo*, cuya única aparición pública se remonta a 1976, cuando fue vendido en una subasta en Christie's. A partir de entonces se pierde el rastro de este cuadro hasta que reaparece —recientemente— en el Museu de Montserrat. Sin embargo, ese pequeño lienzo es el epítome de todos los dioses que habían atravesado los cielos y las tierras de Tiepolo, con la familiaridad de quien se encuentra en el propio elemento nativo. Por las leyes transitivas del gesto, al Abraham que se prosterna frente a los ángeles, el ángel que se prosterna frente a María y Tiempo que se arrodilla frente a Venus son, en el fondo de todo y en el fondo de la vida de Tiepolo, la misma figura.

La fuga a Egipto es relatada en pocas palabras en el Evangelio de Mateo: «Después de que ellos se retiraron, el Angel del Señor se apareció en sueño a José y le dijo: “Levántate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto, y estate allí hasta que yo te diga…”» Son muy numerosos los pintores que han escogido esa fuga como tema, al mismo nivel que la Anunciación y la Presentación en el Templo. Pero ninguno alcanzó la dimensión de Giandomenico Tiepolo, que la transformó en un cuento en veinticuatro grabados. Vivía entonces en Würzburg, junto a su padre, y allí grabó y publicó sus *Ideas Pintorescas Sobre La Fuga a Egipto de Jesús, María y José*, dedicada al príncipe-arzobispo Von Greiffenklau.

La idea —grandiosa— de Giandomenico fue la de segmentar en veinticuatro instantes este acontecimiento en el que no sucede nada más que el lento, cauto, fatigoso camino de una mujer con un bebé en brazos, que va sobre el lomo de un burro guiado por un hombre calvo y avejentado. Esas escenas, que podrían ser otros tantos detalles de cuadros de género, son seguidas por cortejos de ángeles, por los ojos de hombres malévolos o indiferentes e incluso por la mirada del Dios Padre. Nada más humilde ni descuidado, nada más decisivo para la historia. El heredero de aquellos que habían huido de Egipto alcanza la salvación retornando a Egipto. Ya esta clausura del círculo es singular. Además, sobre ese camino solitario sucede el primero de los milagros que acompañan la vida de Jesús, aunque lo testimonian sólo los apócrifos. Alcanzado el fin del viaje, mientras discurre por una calle arbolada, de vastas sombras, la Sagrada Familia pasa junto a una estatua de una diosa, elegante y erótica, con un peplo que le deja al descubierto los hombros y el pecho. María va con Jesús en el lomo del burro y miran hacia delante. María lleva un velo en la cabeza y quizás ni siquiera ha visto la estatua. José, en cambio, que se apoya en un cayado, vuelve la vista hacia el costado. Se ha apercibido de que algo sucede. En el instante mismo en que la Sagrada Familia pasa

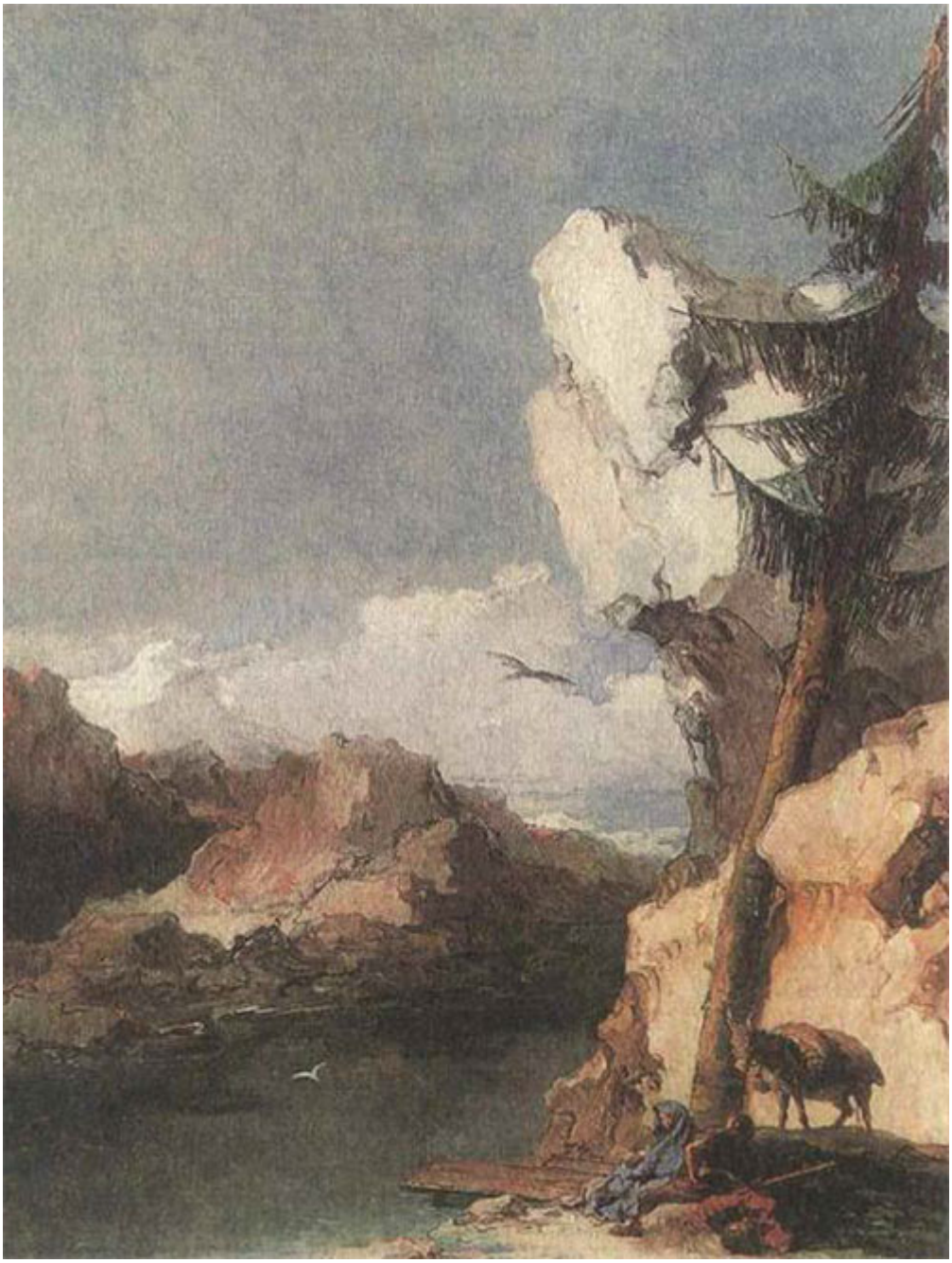
junto a la estatua, la cabeza de la diosa se rompe y cae al suelo. Giandomenico nos muestra, como en una fotografía de Muybridge, el instante en que la cabeza de la estatua está a punto de hacerse añicos. Hasta grabó con nitidez la sombra que la cabeza proyecta al caer. Se puede decir que en ese instante la era pagana concluye y se abre algo que inicialmente es sólo una joven mujer con un bebé en un camino solitario. Muchos se vieron tentados, en la escritura o en las imágenes, a representar ese misterioso momento a partir del cual el mundo pagano y el mundo cristiano se encontraron conviviendo, uno como paisaje en ruinas y simulacros mutilados, el otro como débil y oscura vida naciente. Pero sólo Giandomenico osó fijar ese pasaje como un acontecimiento instantáneo del que nadie se da cuenta salvo José, que probablemente no comprendió su significado. Así sucede la Historia, nos dice la imagen: mediante rompimientos o fracturas que pueden fácilmente pasar inadvertidos. Pero que son irreversibles.



Quince años después de los veinticuatro grabados de Giandomenico, Giambattista pintaría en Madrid los cuatro pequeños lienzos sobre el mismo tema: contracanto, respuesta antifonal, que crearía un equilibrio perfecto.

Aquí, con suprema elegancia, era el padre quien ostentosamente retomaba elementos del hijo. Ante todo, la insistencia en el río. En la secuencia de Giandomenico cinco de los grabados tenían que ver con la travesía de un río, donde un ángel actuaba de barquero. El Evangelio de Mateo no menciona ese río. Pero también Giambattista lo consideraba un episodio esencial, dedicándole tres de los cuatro lienzos. No sólo en esto el padre sigue las huellas del hijo. En la escena delineada por Giandomenico se confunden y superponen nubes y montañas. Giambattista retoma el perfil apenas delineado y usa el color para obtener uno de los paisajes más

memorables que conoce la pintura. El agua es verde azulada, muy quieta, sólida. En ambas riberas despuntan rocas de yeso. No se sabe dónde termina la montaña y dónde empiezan las nubes, al fondo. En uno de los cuadros, el ángel barquero tiene un gesto idéntico al de uno de los grabados (el decimocuarto) de Giandomenico. Aún más que en éste, donde a veces es calvo y a veces muestra una cabellera hirsuta, José cambia cada vez de aspecto. En el lienzo en el que la Sagrada Familia está próxima a una ciudad, es un hombre joven y vigoroso, con barba. En la barca que el ángel está impulsando sobre el río es un viejo de cabellos y barba blanca. Cuando la Sagrada Familia está a la espera y el ángel no ha aparecido todavía, es una pequeña mancha oscura en el paisaje. En fin, cuando el ángel llega con la barca y se prosterna, José se muestra con la barba blanca y los cabellos oscuros. Pero entonces ha cambiado su fisonomía y no se tarda en reconocerlo: es uno de los orientales.



Los cuatro lienzos de la fuga a Egipto son el discreto inicio de un monólogo final, un recitado humilde del cual sólo los hijos Giandomenico y Lorenzo habrían podido comprender todas las alusiones y los detalles. Giambattista señala haber llegado también él al río verde azulado, que es la muerte. Por última vez, sobre la ribera del ese río, pintó un tronco oblicuo, que era acaso su

compañía más antigua y fiel; es un pino que se apoyaba y se dejaba casi abrazar por unas rocas claras y friables, en absoluto características de Italia ni de España. Como no sucede en la naturaleza, las ramas de ese árbol surgen muy arriba, ya cerca de la cima de las rocas. Lo importante era el tronco desnudo, esas dos líneas oblicuas que atravesaban la tela y eran la pintura misma, que se precipitaba hasta el borde del agua congelada.

El pintor que a lo largo de décadas se había dedicado a ocupar con figuras los techos enormes y que en todos los géneros siempre había preferido las grandes superficies, disponía ahora sobre el caballete lienzos de medida ideal, de 57 x 44 cm, como en las dos escenas de la fuga a Egipto. La luz es clara, con inesperadas manchas de celeste y plateado. Todo movimiento tumultuoso ha cesado. Queda el paisaje, que se repite. Un saliente de roca blanca, amenazante, un pino de tronco torcido (¿cómo podría ser de otro modo?), el agua vítrea de un río que no se puede vadear. Un sentimiento enorme de soledad. Algún pájaro cruza el cielo. Se escucha el silencio. Hasta que aparece el ángel y se prosterna frente a María, el niño y un viejo José —en nada diferente de uno de tantos orientales aplicados en operaciones mágicas—, y un burro. Parece que, para Tiepolo, éstos fueron hasta el final los puntos firmes: la figura del ángel y el gesto de postrarse, de someterse a una visión. Es la visión que se prosterna frente a la visión. Abraham se había prosternado frente al ángel. Ahora el mismo ángel se prosterna frente a María en fuga, así como se había prosternado frente a ella para la Anunciación. Sobre esta cadena de visiones se sostiene el mundo. Después todo se aleja. El cuadro supremo —incluso en el sentido de último— en este *estilo tardío* podría ser el *Reposo en la fuga a Egipto*, hoy en Stuttgart. Allí casi subsiste solamente el paisaje: la roca resplandeciente, el pino, los pájaros, el río vítreo. María, José, el niño y el burro apenas se ven, en un ángulo. Son comparsas anónimos, absorbidos por el paisaje. La

visión debe aún sobrevenir. Hay una estasis intacta — y la mudez maravillosa del mundo.

Fuentes[2]

B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, I, XXXVI.

Loc. cit.

Loc. cit.

Loc. cit.

Loc. cit.

Loc. cit.

A. M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana*, Giacomo Storti, Venecia, 1792, vol. II, p. 600.

Loc. cit.

Ch. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. Écoles venétienne*, Renouard, París, 1868, p. 1.

A. M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana*, cit., vol. II, p. 600.

Loc. cit.

Loc. cit.

G. Fiocco, en *Enciclopedia italiana*, Roma, 1949, vol. XXXIII, *s. v*. «Tiepolo, Giambattista», p. 829.

Ch. Baudelaire, *Bohémiens en voyage*, v. 1, en *Les Fleurs du mal.*

G. Manganelli, *El soffitto come un palcoscenico*, en *L'espresso a colorí*, 26 de septiembre de 1971, p. 36.

Loc. cit.

Ch. Baudelaire, «Salon de 1859», en *Œuvres complètes*, Gallimard, París, vol. II, 1976, p. 608. *[Salones y otros escritos sobre arte*, trad, de Carmen Santos, introducción, notas y biografías de Guillermo Solana, Visor, Madrid, 1996.]

Loc. cit.

Ibid., p. 666.

P. Gradenigo, *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N. H. Pietro Gradenigo*, La reale deputazione editrice, Venecia, 1942, p. 64.

Carta de G. Tiepolo a F. Algarotti del 16 de marzo de 1761, en G. Fogolari, «Lettere inedite di G. B. Tiepolo», en *Nuova Antología*, I, septiembre de 1942, p. 37.

C. Ricci, *I rapporti di G. B. Tiepolo con Parma*, Battei, Parma, 1896, p. 14.

Ibid., p. 16.

S. Alpers y M. Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1994, p. 164.

R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Sansoni, Florencia, 1946, p. 43.

R. Longhi, «Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo», en *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milán, 1973, p. 1028.

Ibid., p. 1030.

Ibid., p. 1034.

G. Manganelli, *Il soffitto come un palcoscenico*, cit., p. 39.

R. Longhi, «Caravaggio», en *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. 813.

Ibid., p. 818.

R. Longhi, «Il Caravaggio e la sua cerchia a Milano», en *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. 879.

Ibid., p. 877.

Ibid., p. 893.

R. Longhi, «Keine Malerei. Arte Boreale?», en *Il palazzo non finito*, Electa, Milán, 1995, p. 75.

Ibid, p. 76.

C. Gárboli, prefacio a R. Longhi, *Il palazzo non finito*, cit., p. XIV.

Ibid., p. XVI.

R. Longhi, «Carlo Saraceni», en *Il palazzo non finito*, cit., p. 114.

Loc. cit.

E. Degas, *Lettres*, Grasset, París, 1945, p. 72.

R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Sansoni, Florencia, 1980, p. 178.

R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, cit., p. 40.

Ibid., p. 42.

Loc. cit.

R. Longhi, *Il Caravaggio e la sua cerchia a Milano*, cit., p. 893.
Ibid., p. 892.
R. Longhi, *Caravaggio*, cit., p. 813.
Loc. cit.
R. Longhi, *Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo*, cit., p. 1026.
R. Longhi, *Caravaggio*, cit., p. 829.
R. Longhi, *Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo*, cit., p. 1027.
Loc. cit.
Ibid., p. 1030.
Ibid., p. 1032.
Ibid., p. 1030.
Loc. cit.
M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, París, vol. I, 1987, p. 531.
Loc. cit.
M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, cit., vol. III, 1988, p. 61.
Ibid., p. 117.
Ibid., p. 896.
Loc. cit.
R. Longhi, *Breve ma verídica storia della pittura italiana*, cit., p. 170.
M. Barrès, *Un homme libre*, Perrin, París, 1889, p. 231.
Loc. cit.
Ibid., p. 233.
Loc. cit.
J. Ruskin, *St. Mark's Rest*, George Allen, Londres, 1908, p. 190.
H. James, prefacio a *The London Life*, en *Literary Criticism*, The Library of America, Nueva York, 1984, p. 1152.
L. Edel, *Henry James, 1901-1916*, Rupert Hart-Davis, Londres, vol. V, 1972, p. 347.
M. Twain, *Notebooks & Journals*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles-Londres, vol. II, 1975, p. 205.
Colluto, *Il ratio di Elena*, p. 172.
L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Sansoni, Florencia, vol. II, 1970, p. 168.

G. Manganelli, *Il soffitto come un palcoscenico*, cit., p. 39.
F. Algarotti, *Saggi*, Laterza, Bari, 1963, p. 79.
Carta de Voltaire a N.-C. Thieriot del 3 de noviembre de 1735, en *Correspondance*, Gallimard, París, vol. I, 1977, p. 651.
F. Algarotti, *Saggi*, cit., p. 22.
Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, en *Œuvres complètes*, vol. II, cit., pp. 719-720.
P. Molmenti, *G. B. Tiepolo*, Hoepli, Milán, 1909, p. 299.
C. Boito, *Gite di un artista*. De Luca, Roma, 1990, pp. 30-31.
Arnobio, *Contro i pagani*, vol. II, p. 13.
Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 696.
Loc. cit.
Loc. cit.
Ch. Baudelaire, *Danse macabre*, v. 19, en *Les Fleurs du mal*.
Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, cit., p. 679. [*Salones y otros escritos sobre arte*, cit., p. 290.]
Ch. Baudelaire, *Danse macabre*, vv. 31-32, cit.
Ch. Baudelaire, *Le serpent qui danse*, v. 1, en *Les Fleurs du mal*.
Ibid., vv. 19-20.
P. Molmenti, *G. B. Tiepolo*, cit., p. 21.
Carta de G. Tiepolo a T. G. Farsetti del 12 de diciembre de 1761, Biblioteca del Museo Correr, Venecia, Epistolario Moschini.
E. Battisti, *Postille documentarie su artisti italiani a Madrid e sulla collezione Maratta*, en «Arte Antica e Moderna», IX, 1960, p. 80.
Loc. cit.
Loc. cit.
Carta del conde C. G. Tessin a C. Hårleman del 16 de junio de 1736, en O. Sirén, *Dessins et tableaux de la Renaissance Italienne dans les collections de Suède*, Hasse-W. Tullberg, Estocolmo, 1902, p. 108.
Carta del conde C. G. Tessin a A. M. Zanetti di Girolamo del 12 de marzo de 1737, Biblioteca Nazionale Marciana, Venecia, Mss. Italianos, cl. XI, cod. CXVI, 7.356.

W. Shakespeare, *Anthony and Cleopatra*, acto II, escena III, V. 39. *[Antonio y Cleopatra*, trad, de Jenaro Talens, Cátedra, Madrid, 2001, p. 120.]

Carta del conde C. G. Tessin a C. Hårleman del 16 de junio de 1736, en O. Sirén, *Dessins et tableaux de la Renaissance Italienne*, cit., p. 108.

F. Algarotti, *Saggi*, cit., p. 22.

S. Alpers y M. Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, cit., p. 27.

M. Levey, *Giambattista Tiepolo*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1994, p. 80.

67,17 *Ibid.*, p. 81.

M. Levey, *Tiepolo's Treatment of Classical Story at Villa Valmarana*, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XX, 1957, p. 307.

P. Molmenti, *G. B. Tiepolo*, cit., p. 94.

Ibid., p. 21.

Carta de G. Tiepolo a F. Algarotti del 16 de marzo de 1761, en G. Fogolari, *Lettere inedite de G. B. Tiepolo*, cit., p. 36.

Carta de G. Tiepolo a F. Algarotti del 26 de octubre de 1743, *Ibid.*, pp. 34-35.

Carta de F. Algarotti al abad G. Patriarchi del 7 de abril de 1761, en *Lettere sopra la pittura*, en *Opere*, Marco Coltellini, Livorno, vol. VI, 1765, p. 127.

E. y J. de Goncourt, *L'Art du dix-huitième siècle*, 3.ª ed., Quantin, París, 1880, vol. I, p. 320.

Carta de Ch.-N. Cochin de 1750-1751, en *Archives de l'Art Français*, I, 1852, p. 175.

D. Michelessi, *Memorie intorno alla vita e agli scritti del conte Francesco Algarotti*, en *Opere del conte Francesco Algarotti*, Palese, Venecia, 1791-1794, vol. I, p. LXII.

X. Accart, *Guénon ou le renversement des clartés*, Edidit-Archè, París-Milán, 2005, p. 83.

A. Cajumi, *Il passagio di Venere*, De Silva, Turín, 1948, p. 141.

M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, vol. III, cit., p. 692.
J.-C. R. de Saint-Non, *Journal*, en Saint-Non y Fragonard, *Panopticon italiano*, edición de P. Rosenberg, Edizioni dell'Elefante, Roma, 2000, p. 213.
L. C. Frerichs, «Mariette et les eaux-fortes de Tiepolo», en *Gazzette des Beaux Arts*, LXXVIII, 1971, p. 249.
T. Pignatti, introducción a *Le acqueforti dei Tiepolo*, edición de T. Pignatti, La Nuova Italia, Florencia, 1965, p. 11.
A. Pallucchini, «Per una lettura iconologica delle acqueforti di Giambattista Tiepolo e per la loro cronología», en *Atti del'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, CXXXI, 1972-1973, p. 518.
H. D. Russell, *Rare Etchings by Giovanni Battista and Giovanni Domenico Tiepolo*, National Gallery of Art, Washington, 1972, p. 24.
B. Passamani, «Giambattista Tiepolo», en *Giambattista Tiepolo (1696-1770). Acqueforti disegni e lettere*, edición de B. Passamani, Vicenzi, Bassano, 1970, p. 16.
H. Focillon, «Les eaux-fortes de Tiepolo», en *La Revue de l'Art Anden et Moderne*, diciembre de 1912, p. 412.
Ibid., p. 414.
H. D. Russell, *Rare Etchings*, cit., p. 26.
A. M. Hind, *A History of Engraving & Etching*, Dover, Nueva York, 1963, p. 226.
T. Pignatti, «In margine alla mostra delle acquieforti dei Tiepolo a Udine», en *Arte veneta*, XXIV, 1970, p. 309.
Marsilio Ficino, *Theologia Platónica*, III, 2.
M. Kozloff, «The Caricatures of Giambattista Tiepolo», en *Marsyas*, X, 1961, p. 23.
V. da Canal, *Vita di Gregorio Lazzarini*, Palese, Venecia, 1809, p. 32.
G. A. Moschini, *Dell'incisione in Venezia*, Zanetti, Venecia, 1924, p. 162.
Ch. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, cit., p. 10.
Loc. cit.

Ibid., p. 9.
Ibid., p. 8.
Loc. cit.
Ibid., p. 10.
Jeremías, 17, 2.
Deuteronomio, 12, 3.
Ibid., 7, 5.
Segundo libro de los Reyes, 23, 4.
Ibid., 21, 6.
G. Manganelli, *Salons*, Adelphi, Milán, 2000, p. 18.
J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, en *Werke*, Artemis, Zúrich-Stuttgart, vol. IX, 1949, p. 645.
M. Barrès, *Un homme libre*, cit., p. 235.
Ibid., p. 234.
Giamblico, *Sui misteri*, 1, 9.
Ibid., 1, 8.
M. Santifaller, «Il Continente Asia degli affreschi del Tiepolo a Würzburg e alcuni fogli degli *Scherzi di fantasia»*, en *Arte veneta*, XXV, 1971, p. 205.
Loc. cit.
Loc. cit.
H.-Th., Schulze Altcappenberg, *Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) und sein Atelier*, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Berlín, 1996, p. 100.
G. Knox, *Catalogue of the Tiepolo Drawings in the Victoria and Albert Museum*, H. M. Stationery Office, Londres, 1960, p. 26.
Ibid., p. 25.
C. Thiem, «Lorenzo Tiepolo as a Draftsman», en *Master Drawings*, XXXII, 1994, p. 322.
Orígenes, *Contra Celso*, VI, 24.
G. Tartarotti, *Del Congresso Notturno delle Lammie*, Giambatista Pasquali, Rovereto, 1749, p. 48.
F. Venturi, *Settecento riformatore*, Einaudi, Turín, vol. I, 1998, p. 366.

G. Tartarotti, *Apología del Congresso Notturno delle Lammie*, Simone Occhi, Venecia, 1751, p. 8.

B. Bonelli, *Animavversioni critiche sopra il notturno congresso delle lammie*, Simone Occhi, Venecia, 1752, p. 92.

Ibid., p. 386.

G. Tartarotti, *Del Congresso Notturno delle Lammie*, cit., p. 40.

Ibid., p. 47.

Ibid., p. 42.

Ibid., p. XVIII.

Ibid., p. 56.

Ibid, p. 39.

Plinio el Viejo, *Historia natural*, XXX, 1, 1.

Loc. cit.

Loc. cit.

Loc. cit.

Ibid., XXX, 1, 2.

Loc. cit.

Loc. cit.

Ibid., XXX, 2, 3.

Loc. cit.

Ibid., XXX, 2, 4-5.

Ibid., XXX, 2, 8.

J. de Maistre, *Les Soirées de Saint-Petersbourg*, Librerie Grecque, Latine et Française, París, 1821, vol. I, p. 364.

Th. Hopfner, en *Realencyclopädie der Classischen Altertumwissenschaft [Pauly-Wissowa]*, Druckenmüller, Múnich, vol. VI A, tomo I, 1987, *s. v.* «Theurgie», p. 258.

Agustín, *La ciudad de Dios*, X, 9.

Th. Hopfner, en *Pauly-Wissowa*, cit., vol. VI A, tomo I, 1987, *s. v.* «Theurgie», p. 258.

Proclo, *Sobre el sacrificio y la magia*, p. 151, 21-23 Bidez.

Plotino, *Enéadas*, IV, 8, 1.

Porfirio, *Vida de Plotino*, 23.

Plotino, *Enéadas*, IV, 8, 1.

Loc. cit.
A. Momigliano, *Saggezza straniera*, Einaudi, Turín, 1980, p. 128.
Platón, *Timeo*, 22 b.
A. Momigliano, *Saggezza straniera*, cit., p. 131.
Séneca, *Cartas a Lucilio*, VI, 58, 31.
Olimpiodoro, *Comentario al Gorgias*, p. 395 Jahn (fr. 673 Rose).
Plinio el Viejo, *Historia natural*, XXVIII, 4, 14.
Proclo, *Comentario a la República*, vol. I, p. 40, 1 Kroll.
Ibid., vol. I, p. 39, 17-22 Kroll.
Eliodoro, *Etiópicas*, III, 16, 3.
Ibid., III, 16, 4.
Porfirio, *Sobre la abstinencia*, II, 51, 1.
H. D. Russell, *Rare Etchings*, cit., p. 24.
M. Levey, *Giambattista Tiepolo*, cit, p. 216.
Ibid., p. 215.
Ibid., p. 217.
Loc. cit.
Loc. cit.
Loc. cit.
M. Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI*, Iacopo Morelli, Bassano, 1800, p. 64.
G. Pico della Mirándola, *Opera omnia*, ex oficina Henriepetrina, Basilea, 1572, p. 367.
A. Pallucchini, *Per una lettura iconologica delle acqueforti di Giambattista Tiepolo*, cit., p. 511.
Pauly-Wissowa, cit., vol. XI, tomo I, 1985, *s. v.* «Kerykeion», p. 339.
Ireneo, *Contra las herejías*, I, 30, 15.
Génesis, 3, 15.
Éxodo, 3, 10.
Ibid., 3, 11.
Ibid., 3, 14.
Ibid., 4, 1.
Ibid., 4, 2-4.
Ibid, 4, 15.

Ibid., 4, 17.
170,33 *Ibid.*, 7, 10-12.
Números, 20, 5.
Ibid., 21, 5.
Ibid., 21, 6-9.
G. Kittel, *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, Kohlhammer, Stuttgart, vol. V, 1954, p. 575.
Loc. cit.
Segundo libro de los Reyes, 18, 3-4.
Evangelio de Juan, 3, 3.
Ibid., 3, 6.
Ibid., 3, 8.
Ibid., 3, 10.
Ibid., 3, 12.
Ibid., 3, 14.
G. Kittel, *Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament*, cit., vol. VIII, 1969, p. 608.
Evangelio de Juan, 12, 32.
Ibid., 12, 33.
E. Wind, *The Religious Symbolism of Michelangelo*, Oxford University Press, Nueva York, 2000, p. 38, nota 26.
Nono, *Las dionisiacas*, VI, 162-163.
Alcmán, fr. 89 Page.
Filón de Biblos, 790 F 4, 8-9 Jacoby.
F. Cabrol-H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Letouzey et Ané, París, vol. I, primera parte, 1924, *s. v., Ambrosienne (basilique)*, col. 1.452-1.454.
Ibid., col. 1.453.
Ambrosio, *Comentario al salmo 118*, 6, 15 (= *Patrología Latina*, vol. XV, 1.272 D).
Arnobio, *Contra los paganos*, VI, 21.
Orphicorum fragmenta, 31, 24 Kern.
Ambrosio, *Comentario al salmo 118*, 6, 15 (= *Patrología Latina*, vol. XV, 1273 B).

Ovidio, *Metamorfosis*, XV, 677.
Ibid., XV, 659.
Celio Augusto Curione, *Hieroglychicorum commentariorum liber prior*, en Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, por Thomam Gaurinum, Basilea, 1567, p. 436.
Ṛgveda, I, 164, 20.
Génesis, 3, 6.
Ibid., 3, 1.
P. Molmenti, *G. B. Tiepolo*, cit., p. 272.
S. Alpers y M. Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, cit., p. 10.
W. Shakespeare, *Anthony and Cleopatra*, acto I, escena I, vv. 9-10.
G. Manganelli, *Il soffitto come un palcoscenico*, cit., pp. 39-41.
Ibid., p. 41.
Plinio el Viejo, *Historia natural*, IX, 58, 119.
Ibid., IX, 58, 117.
Ibid., IX, 58, 118.
Ibid., IX, 58, 119.
Macrobio, *Saturnales*, III, 17, 15.
Plinio el Viejo, *Historia natural*, IX, 58, 119.
Ibid., IX, 58, 120.
Macrobio, *Saturnales*, III, 17, 17.
Plinio el Viejo, *Historia natural*, IX, 58, 120.
Loc. cit.
Ibid., IX, 58, 119.
Ibid., IX, 58, 121.
Plutarco, *Vida de Antonio*, 25, 6.
Plinio el Viejo, *Historia natural*, IX, 58, 119.
Loc. cit.
Plutarco, *Vida de Antonio*, 28, 2.
Ibid., 71, 4.
Loc. cit.
Ibid., 37, 6.
Loc. cit.

Ibid., 27, 4.
C. Ripa, *Nova iconología*, Pietro Paolo Tozzi, Padua, 1618, p. 223.
W. Shakespeare, *Anthony and Cleopatra*, acto I, escena I, v. 6.
R. Longhi, *Dialogo fra il Caravaggio e il Tiepolo*, cit., p. 1029.
I. Svevo, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, Morreale, Milán, 1929, p. 22.
M. H. von Freeden y C. Lamb, *Das Meisterwerk des Giovanni Battista Tiepolo*, Hirmer, Múnich, 1956, p. 108.
Ibid., pp. 108-109.
C. Whistler, en «Katalog», en *Tiepolo in Würzburg*, edición de P. Krückmann, Prestel, Múnich-Nueva York, vol. I, 1996, p 115.
Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, cit., p. 650.
Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 709.
Loc. cit.
M. Mauss, *Œuvres*, Minuit, París, vol. II, 1969, p. 165.
C. Boito, *Gite di un artista*, cit., p. 29.
R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, cit., p. 15.
Ibid., p. 17.
Loc. cit.
A. M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana*, cit., vol. I, p. 46.
Loc. cit.
Ibid., p. 49.
Ibid., pp. 50-51.
G. W. Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, en *Die philosophischen Schriften*, Olms, Hildesheim, vol., V, 1965, p. 175.
Nuova Veneta Gazzetta, 3, 20 de marzo de 1762 [p. 1].
Ibid. [p. 7].
Ibid. [pp. 1-2].
Ibid. [p. 2].
E. y J. de Goncourt, *Journal*, Robert Laffont, París, vol. II, 1989, pp. 1.035-1.036.
H. de Chennevières, *Les Tiepolo*, Librairie de l'Art, París, 1898, p. 105.

G. Knox, *Catalogue of the Tiepolo Drawings*, cit., p. 9.
R. Hughes, *Goya*, Knopf, Nueva York, 2003, p. 72.
J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Walther, Dresde, 1764, p. 184.
Ch. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, cit., pp. 11-12.
S. Bettinelli, *L'entusiasmo*, en *Opere dell'abate Saverio Bettinelli*, Zatta, Venecia, 1780-1782, vol. II, p. 300.
Casanova, *Mémoires*, Gallimard, París, vol. III, I960, p. 663.
Ibid., p. 664.
Ibid., p. 1238.
G. A. Moschini, *Della letteratura veneziana del secolo XVIII*, Palese, Venecia, 1806, vol. III, p. 75.
A. M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana*, cit., vol. II, p. 601.
J. J. Winckelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, und dem Unterrichte in derselben*, en *Werke*, Deutscher Classiker Verlag, Donauöschingen, vol. I, 1825, p. 267.
G. M. Urbani de Gelthof, «Tiepolo in Ispagna», en *Bullettino d'Arti, Industrie, Numismática e curiosità veneziane*, III, 3-4, Venecia, 1880, p. 178.
Ibid., p. 183.
Ibid., p. 180.
Ibid., p. 181.
D. Michelessi, *Memorie intorno alla vita e agli scritti del conte Francesco Algarotti*, cit., p. LXII.
Carta del conde C. G. Tessin a C. Hårleman del 16 de junio de 1736, en O. Sirén, *Dessins et tableaux de la Renaissace Italienne*, cit., p. 108.
M. Agulló y Cobo, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1981, pp. 191-192.
Nuova Veneta Gazzetta, cit. [p. 2].
Aulo Gellio, *Le notti attiche*, XII, 11, 7.

F. Saxl, «Veritas filia temporis», en *Philosophy and History*, edición de R. Klibansky y H. J. Paton, Harper and Row, Nueva York, 1963, p. 209.

E. Panofsky, *Studies in Iconology*, Harper and Row, Nueva York, 1967, p. 92.

H. Lewy, *Chaldaean Oracles and Theurgy*, Études Agustiniennes, París, 1978, p. 25.

Meleagro, *Antología Palatina*, V, 180, 6.

Ibid., V, 177, 5.

Pausanias, *Descripción de Grecia*, IX, 27, 1.

Tulio Gémino, *Antología Planudea*, 205, 1-2.

Tulio Gémino, *Antología Palatina*, VI, 260, 5-6.

Pausanias, *Descripción de Grecia*, IX, 27, 2.

Ibid. V, 11, 8.

Eurípides, fr. 136, 1 Nauck-Snell.

Orphicorum fragmenta, 85 Kern.

Lactancio, *Instituciones divinas*, I, 5, 4; *Orphicorum fragmenta*, 160 Kern.

Argonáuticas álficas, 13-14.

G. Benn, *Englisches Café*, v. 17, en *Sämtliche Werke*, Klett-Cotta, Stuttgart, vol. I, 1986, p. 25.

Evangelio de Mateo, 2, 13.

Debo a Maddalena Buri y Federica Ragni una ayuda preciosa para la puesta a punto del texto de este libro; y para la paginación y la imprenta, a Carlo Bianchi y Paolo Rossetti. A todos ellos mi agradecimiento.

Imágenes

[**Aquí**] 1. Giambattista Tiepolo, *Aparición del Angel a Sara*, fresco. Palacio Patriarcal, Udine.

[**Aquí**] 2. Giambattista Tiepolo, *La beata Laduina*, óleo sobre tela. Colección Stanley Moss, Riverdale-on-Hudson, Nueva York.

[**Aquí**] 3. Giambattista Tiepolo, *Retrato de joven con mandolina*, óleo sobre tela. Institute of Arts, Detroit.

[**Aquí**] 4. Giambattista Tiepolo, *Retrato de joven con papagayo*, óleo sobre tela. Ashmolean Museum, Oxford.

[**Aquí**] 5. Giambattista Tiepolo, *Joven con dominó y tricornio*, óleo sobre tela. National Gallery of Art, Washington.

[**Aquí**] 6. Giambattista Tiepolo, *El Pecado y la Muerte*, aguafuerte; en *El Paraíso perdido*, Tumermani, París [pero Verona], 1742, libro X.

[**Aquí**] 7. Giambattista Tiepolo, *La Virgen entrega el escapulario al beato Simone Stock*, detalle, óleo sobre tela. Scuola Grande dei Carmini, Venecia.

[**Aquí**] 8. Giambattista Tiepolo, *Institución del rosario*, detalle, fresco. Iglesia de los Jesuitas, Venecia.

[**Aquí**] 9. Giandomenico Tiepolo, *Paseo bajo la lluvia*, dibujo. Museum of Art, Cleveland.

[**Aquí**] 10. Paolo Veronese, *El hallazgo de Moisés*, óleo sobre tela. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresde.

[**Aquí**] 11. Giambattista Tiepolo, *El hallazgo de Moisés*, óleo sobre tela. National Gallery of Scotland, Edimburgo.

[**Aquí**] 12. Giambattista Tiepolo, *El hallazgo de Moisés*, detalle de la ilustración 11.

[**Aquí**] 13. Giambattista Tiepolo, *Aparición del Ángel a Sara*, detalle de la ilustración 1.

[**Aquí**] 14. Giambattista Tiepolo, *Dánae y Júpiter*, óleo sobre tela. Universitet Konsthistoriska Institutionen, Estocolmo.

[**Aquí**] 15. Giambattista Tiepolo, *Recogida del maná*, detalle, óleo sobre tela. Iglesia parroquial, Verolanuova.
[**Aquí**] 16. Giambattista Tiepolo, *El hallazgo de Moisés*, detalle de la ilustración 11.
[**Aquí**] 17 Giambattista Tiepolo, *Sátiro y sátira con cornucopia*, dibujo. Gabinete de dibujos y estampas de los Uffizi, Florencia.
[**Aquí**] 18. François Boucher, *Venus pide a Vulcano las armas para Eneas*, óleo sobre tela. Musée du Louvre, París.
[**Aquí**] 19. Giambattista Tiepolo, *Venus y Vulcano*, óleo sobre tela. Museum of Art, Filadelfia.
[**Aquí**] 20. Giambattista Tiepolo, *Encuentro de Antonio y Cleopatra*, detalle, fresco. Palacio Labia, Venecia.
[**Aquí**] 21. Giambattista Tiepolo, *La carrera del carro del Sol*, detalle, fresco. Palacio Clerici, Milán.
[**Aquí**] 22. Giambattista Tiepolo, *Plutón rapta a Proserpina*, fresco. Palacio Labia, Venecia.
[**Aquí**] 23. Giambattista Tiepolo, *Neptuno ofreciendo regalos a Venecia*, óleo sobre tela. Palacio Ducal, Venecia.
[**Aquí**] 24. Giambattista Tiepolo, *El Tiempo desvela la Verdad*, óleo sobre tela. Museum of Fine Arts, Boston.
[**Aquí**] 25. Giambattista Tiepolo, *El Tiempo descubre la Verdad* detalle, óleo sobre tela. Museo Cívico, Venecia.
[**Aquí**] 26. *Caprichos*, 1, aguafuerte.
[**Aquí**] 27. *Caprichos*, 8, aguafuerte.
[**Aquí**] 28. *Caprichos*, 5, aguafuerte.
[**Aquí**] 29. *Scherzi*, 1, aguafuerte.
[**Aquí**] 30. *Scherzi*, 2, aguafuerte.
[**Aquí**] 31. *Scherzi*, 3, aguafuerte.
[**Aquí**] 32. *Scherzi*, 4, aguafuerte.
[**Aquí**] 33. *Scherzi*, 5, aguafuerte.
[**Aquí**] 34. *Scherzi*, 6, aguafuerte.
[**Aquí**] 35. *Scherzi*, 7, aguafuerte.
[**Aquí**] 36. *Scherzi*, 8, aguafuerte.
[**Aquí**] 37. *Scherzi*, 9, aguafuerte.

[**Aquí**] 38. *Scherzi*, 10, aguafuerte.
[**Aquí**] 39. *Scherzi*, 11, aguafuerte.
[**Aquí**] 40. *Scherzi*, 12, aguafuerte.
[**Aquí**] 41. *Scherzi*, 13, aguafuerte.
[**Aquí**] 42. *Scherzi*, 14, aguafuerte.
[**Aquí**] 43. *Scherzi*, 15, aguafuerte.
[**Aquí**] 44. *Scherzi*, 16, aguafuerte.
[**Aquí**] 45. *Scherzi*, 17, aguafuerte.
[**Aquí**] 46. *Scherzi*, 18, aguafuerte.
[**Aquí**] 47. *Scherzi*, 19, aguafuerte.
[**Aquí**] 48. *Scherzi*, 20, aguafuerte.
[**Aquí**] 49. *Scherzi*, 21, aguafuerte.
[**Aquí**] 50. *Scherzi*, 22, aguafuerte.
[**Aquí**] 51. *Scherzi*, 23, aguafuerte.
[**Aquí**] 52. Giambattista Tiepolo, *Joven desnudo*, dibujo. Victoria and Albert Museum, Londres.
[**Aquí**] 53. Giambattista Tiepolo, *Rinaldo y el mago de Ascalona*, óleo sobre tela. The Art Institute, Chicago.
[**Aquí**] 54. Giambattista Tiepolo, *Un sátiro y un ángel*, óleo sobre tela. Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma.
[**Aquí**] 55. Giambattista Tiepolo, *Sátira con un amorcillo*, óleo sobre tela. Norton Simon Museum, Pasadena.
[**Aquí**] 56. Giovanni di Stefano, *Hermes Trimegisto*, detalle del suelo. Catedral, Siena.
[**Aquí**] 57. Serpiente de bronce de la basílica de San Ambrosio en Milán; en F. Cabrol-H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Letouzey et Ané, París, vol. I, primera parte, 1924, col. 1.451.
[**Aquí**] 58. Serpiente enroscada en un bastón, bajorrelieve de la Isla Tiberina, Roma.
[**Aquí**] 59. Giambattista Tiepolo, *La multitud y las serpientes*, dibujo. Cívico Museo Sartorio, Trieste.
[**Aquí**] 60. Giambattista Tiepolo, *Alejandro y Campaspe en el estudio de Apeles*, detalle, óleo sobre tela. Museum of Fine Arts,

Montreal.

[**Aquí**] 61. Giambattista Tiepolo, *Banquete de Antonio y Cleopatra*, óleo sobre tela. National Gallery of Victoria, Melbourne.

[**Aquí**] 62. Giambattista Tiepolo, *Banquete de Antonio y Cleopatra*, detalle de la ilustración 64.

[**Aquí**] 63. Giambattista Tiepolo, *Encuentro de Antonio y Cleopatra*, detalle, fresco. Palacio Labia, Venecia.

[**Aquí**] 64. Giambattista Tiepolo, *Banquete de Antonio y Cleopatra*, fresco. Palacio Labia, Venecia.

[**Aquí**] 65. Giambattista Tiepolo, *Bodas de Barbarroja con Beatriz de Burgundia*, detalle, fresco. Residenz, Würzburg.

[**Aquí**] 66. Giambattista Tiepolo, *El Olimpo y los continentes*, fresco. Residenz, Würzburg. *Europa (El príncipe-obispo Von Greiffenklau)*, detalle.

[**Aquí**] 67. Giambattista Tiepolo, *Apolo conduce al genio de la Nación germánica Beatriz de Burgundia*, fresco. Residenz, Würzburg. *El río Meno y ninfa*, detalle.

[**Aquí**] 68. Giambattista Tiepolo, *El Olimpo y los continentes*, fresco. Residenz, Würzburg. *África*, detalle.

[**Aquí**] 69. Giambattista Tiepolo, *El Olimpo y los continentes. América*, detalle.

[**Aquí**] 70. Giambattista Tiepolo, *El Olimpo y los continentes*, fresco. Residenz, Würzburg. *América (muchacha con ánfora)*, detalle.

[**Aquí**] 71. Giambattista Tiepolo, *El Olimpo y los continentes*, fresco. Residenz, Würzburg. *Europa*, detalle.

[**Aquí**] 72. Giambattista Tiepolo, *El Olimpo y los continentes*, fresco. Residenz, Würzburg. *América (El Europeo)*, detalle.

[**Aquí**] 73. Giambattista Tiepolo, *Gloria de España*, fresco. Palacio Real, Madrid. *La carabela de Colón*, detalle.

[**Aquí**] 74. Giambattista Tiepolo, *San Pascual Baylón adora el Santísimo Sacramento*, fragmento, óleo sobre tela. Museo del Prado, Madrid.

[**Aquí**] 75. Giambattista Tiepolo, *Abraham y los ángeles*, óleo sobre tela. Colección duquesa de Villahermosa, Pedrola.

[**Aquí**] 76. Giambattista Tiepolo, *Anunciación*, óleo sobre tela. Colección duquesa de Villahermosa, Pedrola.

[**Aquí**] 77. Giambattista Tiepolo, *Venus entrega Cupido al Tiempo*, óleo sobre tela. Museu de Montserrat, Barcelona.

[**Aquí**] 78. Giambattista Tiepolo, *Una alegoría con Venus y Tiempo*, óleo sobre tela. National Gallery, Londres.

[**Aquí**] 79. *Veritas filia temporis*, aguafuerte; en Adriaen Willaert, *Liber quinque missarum*, Francesco Marcolini, Venecia, 1536.

[**Aquí**] 80. *Hermes y Afrodita con Eros*, bajorrelieve en cerámica, Italia meridional; en W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Olms, Hildesheim, vol. I, 1965, col. 1.351-1.352.

[**Aquí**] 81. Giandomenico Tiepolo, *La fuga a Egipto*, aguafuerte. Kupferstichkabinett, Berlín.

[**Aquí**] 82. Giambattista Tiepolo, *Reposo en la fuga a Egipto*, óleo sobre tela. Staatsgalerie, Stuttgart.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Para las ilustraciones 1, 2, 7, 13, 15, 17, 18, 20, 21, 54, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74 © Foto Scala, Florencia (por concesión del Ministerio de Bienes y Actividades Culturales de Italia para las ilustraciones 17, 54); para las ilustraciones 3, 4, 8, 14, 22, 23, 61, 73, 77, 78 © Bridgeman / Archivos Alinari; para la ilustración 5 © 2006 Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington; para la ilustración 9 © The Cleveland Museum of Art, adquirido a J. H. Wade Fund 1937.573; para la ilustración 10 © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresde; para las ilustraciones 11, 12, 16 © Artothek / Archivos Alinari; para la ilustración 19 © 2006 Foto The Philadelphia Museum of Art / Art Resource / Scala, Florencia; para la ilustración 24 © 2006 Museum of Fine Arts, Boston; para la ilustración 25 © Lessing / Contrasto; las ilustraciones 26-51 son reproducidas de *Le acqueforti di Tiepolo*,

edición de T. Pignatti, La Nuova Italia, Florencia, 1965; para la ilustración 52 © V&A Images / Victoria and Albert Museum; para la ilustración 53 © The Art Institute of Chicago; para la ilustración 55 © Norton Simon Art Foundation, Pasadena; para la ilustración 56 © Foto Opera Metropolitana Siena / Scala, Florencia; para la ilustración 59 © Cívico Museo Sartorio, Trieste (inv. 1887); para la ilustración 60 © The Montreal Museum of Fine Arts, Adaline Van Horne Bequest; para las ilustraciones 75, 76 © Photo 12 / Grazia Neri; para la ilustración 81 © 2006 Foto Scala, Florencia / Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Berlín; para la ilustración 82 © Staatsgalerie, Stuttgart.

Notas

[1] La época humbertina abarca de 1878 al 1900, los años en los que Humberto I fue rey de Italia. *(N. del T.)* **<<**

[2] En los casos en que, para las citas, se han consultado ediciones en castellano, se da la referencia entre corchetes. *(N. del T.)* **<<**